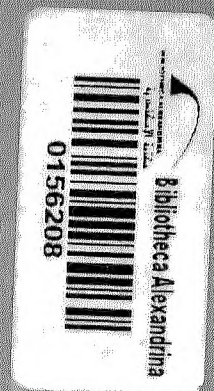


دراسات أدبية

ظواهر المسرح الأسباني

د. صلاح فضل



٥٥٥

ف. م.

٤٥

دراسات
أدبية



الاخراج الفنى : ماجدة لبيب

www.egyptiancinema.com

انفسلاف : الهام عارف

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية
رقم التصنيف: 860.9
ص ٥
رقم التسجيل: ١١٤٧٨

ظواهر المشرح الإسباني

د. صلاح فضل



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية



الجمعية المصرية لمكتبات

١٩٩٢

مقدمة

خلا الأدب العربي طيلة قرون متطاولة من فن المسرح ، وإن لم تخل الحياة العربية من بعض مظاهر العروض العفوية التي تتصل بأسبابه خاصة في بعض البيئات الحضارية ذات التراث الثقافي العريق ، وجاء العصر الحديث ليطوى حواجز المسافات بين الأمم المختلفة ، وليجعل من الاتصال القانون الأساسي للعلاقات الاجتماعية والفكرية والثقافية .

فاستزوع الفنانون أولا ، والأدباء ثانيا ، هذا الجنس في المجال العربي ، ونما لدينا منذ ما يربو على قرن من الزمان ، معتمدا على محاكاة النماذج الغربية ، ومحاولا من حين لآخر تأصيل مفاهيمه ، وتأسيس الوعي برسائله ، اثباتا من اطاره المعتد به في النقد العالمي من ناحية ، واتكاء على بعض الأشكال الشعبية العربية للعروض التي تضاهيه من ناحية ثانية .

وجاء العصر الأحديث بجملة من الفنون المتولدة عن المسرح ، مثلت ثورة هائلة بتقديم وسائل الاتصال السمعي والبصري من راديو وسينما وتلفزيون ، ولم يعد بوسعنا أن ننظر إليها كوافد جديد نستطيع التحكم في مدى انتشاره وتأثيره ، اذ ملأت أسماع عامة الناس وأبصارهم ، وجعلت الفنون - ربما لأول مرة في التاريخ الانساني - من أعدل الأشياء قسمة بين الناس ، في قرص التعرف عليها والتذوق لها والاستمتاع بها ، واشتدت بذلك ضرورة الاستمرار في تأصيل المسرح باعتباره « أبو الفنون » ، وتعميق الوعي بتجاربه الرائدة في مختلف الثقافات العالمية . وقامت الترجمة - خاصة من الأدبين الانجليزي والفرنسي - بدور أساسي في هذا

المضمار • وعندما انتكست الحياة الثقافية الرسمية في مصر في أوائل السبعينيات انتقلت خبراتها العلمية الى بعض المراكز العربية الأخرى ، التي احتضنتها بحسب واصرار ، وتولت الاستمرار في تنفيذ بعض مشروعاتها الثقافية الهامة ، فمضت في اثراء اللغة العربية بأهم عيون التراث الانساني المسرحي ، مما أدى الى تكوين مكتبة غنية بمئات النماذج الكبرى من المسرح العالمي •

وقدر لي أن أسهم عن بعد في هذا النشاط ، بنشر مجموعة متتالية من المسرحيات المترجمة عن الأدب الاسباني ابتداء من أبريل عام ١٩٧٤ ، وأن أراجع وأقدم لمجموعة أخرى من الأعمال المنقولة عن نفس هذه اللغة في سلسلة « المسرح العالمي » التي تصدر في الكويت ، مما انتهى بحكم التراكم الى توفر مادة نقدية طيبة تمثل حصيلة الفصول التي أهدتها للقارئ العربي الآن •

وهي لذلك تتسم بطابع « تعريفى » لا « تجريبى » ، فلم يكن يسئل بمشكلة المنهج النقدي ، ولا بتوخى مظاهر الحدأة والتأنيق فيه ، بقدر ما كانت توظف كل ما يتاح لها من بيانات تاريخية واجراءات تحليلية وبحوث مقارنة ، لاضاءة هذا المسرح الذى يعد من أقرب أنماط المسرح الأوربي الى مزاجنا العربى وعناصر ثقافتنا الحميمة ، لانه ولد في اسبانيا فى نفس الوقت الذى كان فيه الموريسكيون - وهم بقايا عرب الأندلس - يشغلون ماديا النصف الجنوبي الشرقى من شبه الجزيرة الأيبيرية ، وتنبثق ثقافتهم العربية وفكرهم الاسلامى ومزاجهم المولد من أية بقعة يحفر فيها الدارس بعق ، فالحضارة العربية كانت الماء الكامن تحت الأرض الاسبانية ، والهواء الذى يتنفسه مبدعو هذا المسرح الاسباني خاصة فى عصره الذهبى ، بالرغم من انتمائهم اللغوى والميثولوجى المقصود الى الثقافة الغربية بأصولها اليونانية والرومانية ، فبقدر ما يعكس هذا المسرح - بصدق ونفاذ - أهم خصائص الشخصية الاسبانية فى مراحلها التاريخية المختلفة بقدر ما يقترب من الكشف عن العصب العربى الذى ما زال حيا فى تكوينهم الوجدانى والفنى ، واذا كان ذلك ظاهرا للعيان فى مجموعة القيم التى تستخلص من نماذج العصر الذهبى ، وطبيعة رؤية العالم عند كبار مثله ، كما تشير الى بعض ذلك الفصول التالية ، فان المسرح الاسباني الحديث يدور فى جوهره حول مشكلات الطغنان السياسى والقهر الاجتماعى ، والتعصب الدينى ، وثشدان التحرر الفكرى والفنى ، وهى القضايا الأساسية لدينا فى العالم العربى ، مما يجعل تجربة اسبانيا التاريخية التى تحسدها كما تنعكس فى المسرح خير نموذج يمكن أن نرى فيه بعض ملامح واقعنا ، ونسترد به قدرا من وعينا ، ونستشرف من حلوله الحضارية المستنيرة أملا فى مستقبلنا •

وقد آثرت أن أبقى على الطابع الأصلي الذي كتبت به هذه المصول
عندما نشرت كمقدمات للأعمال المسرحية المترجمة ، لأن نعدليها وفقا لمنظوري
المنهجي الآن يعنى كتابة غيرها ، ولأن هدف « التعريف » الذى كان يحدوها
ما زال قائما حتى الآن ، فلا يكاد يوجد بين أيدي قراء العربية كتاب واحد
يقدم صورة عامة للمسرح الاسبانى فى عصوره المختلفة ، مبرزا أهم ظواهره
الانسانية والفنية ، على أهمية ذلك فى ادراك المؤلفين والمتلقين لدينا لطبيعته
تركيب الجهاز المسرحى ، وطريقة قيامه بوظائفه الفنية والاجتماعية بشكل
مباشر قريب . فلن نعرف المسرح العالمى فى أصوله وأسراره وتجلياته
المحدثة ما لم نتأمل بامعان تجارب الشعوب المختلفة ، لا كمجرد قراء
مسهلكين لانتاجهم ، وانما بتنمية المعرفة بخبراتهم ، وتكثيف البحث
النقدى فى أعمالهم ، وأحسب أن التجربة الاسبانية بخصوصيتها وتلاقيها
معنا فى الحذور جديرة بأن تلقى منا حفاوة المعرفة ومحبة الفهم والامتلاك .

دكتور صلاح فضل

ادارة أندلسية ، المعادى الجديدة

١٩٩١

ظواهر العصر الذهبي

أبرز شخصياته :

شهدت اسبانيا حركة بعث أدبية هائلة أعقبت الازدهار السباسي والاقتصادي والثقافي الذي تمتعت به في عصر النهضة ، والذي لم يدم سوى فترة قصيرة سببيا ، اذ أنه عندما بدأت هذه الحركة الأدبية تصل الى ذورتها ، وتعطي ثمارها الناضجة ، كانت التناقضات داخل الامبراطورية الاسبانية قد بدأت تطل برأسها هي الأخرى ، وأخذت الامبراطورية ترزح تحت وطأة آلام سياسية واجتماعية أوشكت أن تمزق رداء القومية الجديد بالنزاعات الانفصالية من ناحية ، وحركات التمرد الشعبي من ناحية أخرى .

وقد وصلت الحركة الأدبية الى أوجها خلال العصر الذي يطلقون عليه « العصر الذهبي » والذي امتد طيلة قرن ونصف ، الا أنه فيما يتصل بالظواهر المسرحية يمكننا أن نحصر ازدهاره في الفترة الواقعة ما بين سنتي ١٥٨٠ - ١٦٨٠ م ، لأنها هي التي شهدت أعلامه الكبار ، ومدارسه الرئيسية التي تناولت ما انتهى اليها من تراث الأقدمين فنفتحت فيه روحاً من عبقرية أبنائها ، وشيدت فوقه بناء سامقا أصبح فيما بعد من المعالم الرئيسية في تاريخ الآداب العالمية .

أما شخصياته البارزة التي تركت بصماتها على الثقافة الانسانية فقد كانت ثلاثا هي :

Miguel de Cirvantes.	١٥٤٧ - ١٦١٦	ميغيل دي ثيربانتس
Lope de Vega	١٥٦٢ - ١٦٣٥	لوبي دي فيجا
Calderon de la Barca.	١٦٠٠ - ١٦٨١	كالدرون دي لباركا

مع أن « ثيربانتيس » قد عرف عندنا وفي العالم كله بأنه الروائي الذي كتب دون كيخوته فإن هذا الجانب الهام من نشاطه الأدبي الخلاق في المسرح يستحق الإبراز ، مع أنه قد ظل مجهولا لدى عامة الناس ، باستثناء قلة من الدارسين المتخصصين حتى وقت قريب ، هذا على الرغم من أنه كان على علاقة قديمة وحميمة به ، فقد بدأ بكتابة المسرح قبل الرواية ، إلا أنه بفقد النجاح الأسطوري الذي لقيه وشهده في الميدان القصصي بقدر ما بعثرت صلته بالمسرح وضاق صدره به فألقى ما كتبه منه في زوايا النسيان على اعتزازه به وايداعه فيه بضعة من نفسه وحسه وأفكاره .

وقد كانت مشكلته - ولعلها هي مشكلة كل كاتب مسرحي منذ أن عرف الإنسان هذا اللون من النشاط الفني - هي أصحاب الفرق الذين يتحكمون في الكتاب ، والذين كانوا يسمون في ذلك العصر بالمؤلفين ، فيشكو « ثيربانتيس » من الشكوى من تجاهل هؤلاء « المؤلفين » لمسرحياته بالرغم من علمهم بوجودها . وإذا تأملنا هذا الموقف برهة أدركنا أن العلاقة بين مؤلف « دون كيخوته » وفن المسرح وجمهوره لم يكن لها أن تأخذ سوى هذا الطابع ، فثيربانتيس مؤلف « جواني » - إذا استعنا هذا المصطلح الفلسفي - وهو من أوائل عباقرة الأدب الذين تعمقوا النفس البشرية في أدق خلجاتها وأبعد أغوارها وأعظم تقلباتها ، لذا فإن مواجهته للجمهور لم يقدر لها النجاح الكافي ، بالرغم من أنه يزعم غير ذلك في كتاباته عن مسرحه ، ويشيد بأقبال الجمهور عليه ، ملقيا التبعة كلها على أصحاب الفرق ، وذلك لأنه كان ينبغي عليه أن يعطى لأشخاصه لا أفكارا ولا مشاعر محللة مترسلة كما في الرواية ، وإنما أحدا ما مرتبة باقتصاد محكم ، ومحركة في توازن خارجي دقيق .

فهو وإن كان قد فتن هذا الجمهور كأفراد عندما يخلو كل منهم إلى نفسه ، فيغرق في الضحك أو البكاء أو الانفعال أو التأثر عند قراءة عمله القصصي الخالد ، فإنه لم يستطع تحريكهم كجماعة من فوق خشبة المسرح ، أو هو أن أردنا الدقة في التعبير كان على وشك أن يظفر بذلك حتى برز في المحيط الأدبي « زعيم » آخر كان أكثر منه مهارة في فن قيادة الجماعات ، فالتقط منه صولجان الملك - على حد تعبيره - قبل أن ينعم بالسيادة والنجاح ، أما هذا الزعيم الموهوب الذي خلق للاستعراض والفتنة والنجاح والعذاب فهو « لوبي دي بيجا » نقض ثيربانتيس الأول سواء في طامعه الشخصي أم الأدبي ، مع أنه كان يعيش على بعد خطوات منه في أحد شوارع مدريد القديمة .

وليس معنى هذا أن ثيربانتيس لم يتفوق في كتابته للمسرح وإن كان لم يصل إلى الجمهور عن طريق عروضه ، فإن إنتاجه في هذا الميدان - وقد

طبع معظمه في حياته - يضعه في صفوف الرواد الذين ساعدوا على اكمال الحلق المسرحي في اللغة الاسبانية ، بما ينبض فيه من قيم انسانية ، وما يتمثل في بنائه من احكام فني ، وما يضيفه الى أدوات التعبير المسرحية، اذ يعتبر مبدع هذه الفصول القصيرة El Entremés التي كانت تتخلل العروض المسرحية ، وله فيها مذهب خاص ساد لدى مؤلفي هذا الجنس المسرحي من بعده .

ويحدد النقاد له مرحلتين في انساجه المسرحي : احدهما مرحلة الشباب ، والثانية مرحلة الكهولة ، وينبشون له تفوقه على نفسه ومراجعتة لكثير من الأعمال المسرحية التي لم تكن ترصيه أو تشبع حاجاته النفسية والفنية ، مما يدفعه لأن يعود لموضوعاته مرة أخرى في تناول جديد متقن، وأظهر مثل على ذلك هو مسرحيته : «تجربة الجزائر» و «حمامات الجزائر» فان التجربة فيهما واحدة ، يتناول تلك الفترة الأليمة والخصيبة من حياته التي قضاها كأسير مسيحي في سجون الجزائر ، والتي كتب بسببها هذا الفصل الشهير المشكل في « دون كخبوته » ، ولكنه في المسرحية الثانية يعطي أبعادا انسانية أعمق بكثير مما استطاع أن يقدمه في الأولى .

وإذا كان لنا أن نختار واحدة من أعماله المسرحية كنموذج لفنه ، ونلقى عليها بعض الضوء فإننا نتوقف قليلا عند « نومانيا Numancia » التي تعتبر أقدم مأساة عظيمة في الأدب الاسباني وأجدرها بالتقديم والعرض على مسارحنا العربية . وقد ظفرت هذه المسرحية بتقدير منقطع النظير وحساس بالغ لدى المفكرين ابتداء من القرن الماضي ، الى الحد الذي اعتبروها فيه واحدة من أعظم المآسي الانسانية في التاريخ الأدبي بعد سوفوكليس . ولم يكن هؤلاء النقاد من الاسبان أو مفكرين من الدرجة الثانية حتى نتهمم بالتحيز القومي أو بضعف التقدير ، وانما كانوا عمالقة مثل شليجيل وشوبنهاور ، وجوته ، وشيل ، يقول عنها شوبنهاور مثلا « لقد رسم فيها ثيربانتيس التحار شعب بأكمله ، فهل نضيع كل شيء ؟ » لم تبق لنا الا العودة الى أحضان الطبيعة .

وتكتسب هذه المسرحية كل يوم تقديرا جديدا يضاف الى تقدير الرومانتيكيين المتطرف الذي شهدته في القرن الماضي ، وذلك لما تعجده من بطولات جماعية تصل الى حافة الجنون ، ولكنها تتلفع برداء أسطوري محبب يعطها قوة درامية بالرغم من أنها تركز على قاعدة تاريخية صلبة ، وموضوعها هو العمل الفدائي الجماعي ، ولذلك نقول انها من أنسب ما يقدم للمشاهد العربي لتزكية روح البطولة لديه .

وقد أدرك الاسبان - والأوربيون عموما - قيمة هذا العمل في لحظات

تاريخهم الحرجة ، فعرضتها المسارح منذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم عدة مرات ، كما عرضتها مسارح مدريد أثناء حصار المدينة خلال الحرب الأهلية الإسبانية ثم عادت الى عرضها بعد ذلك سنة ١٩٦٥ .

وتستمد المسرحية موضوعها من أحداث تاريخية جرت بالفعل لمدينة رومانيا التي كانت عاصمة لاسبانيا القديمة سنة ١٣٣ قبل الميلاد ، عندما حاصرها العائد الروماني « اشيبليون Escipion » ، وضيق عليها الخناق ، فلما لم يجد أهلها مفرًا من الاستسلام قرروا في عمل انتحاري هائل اشعال نار عظيمة مثل الجحيم وقذف كل شيء فيها ، ثم ما لبثوا أن ألقوا بأنفسهم كذلك ، والتهمت النيران البلد بأكملها فلم ينج منها الا طفل صغير رمى بنفسه من فوق أبراج المدينة أمام أعين الأعداء الداهلين .

ونفع المسرحية في أربعة فصول ، وتحكى هذه المأساة أو الملحمة الجماعية بقوة وأصالة لا نظير لهما ، اد يرسم لنا المؤلف في ثناياها لوحة ناطقة للجوانب الانسانية في العلاقات الفردية والعائلية ذات الأطراف المتعددة ، وكلها تصب في تيار واحد من العواطف الحارة التي تتدفق بها هذه المواقف الجريئة ، فنرى مثلا عاطفة الأمومة المتقدمة أو مشاعر الحب البريء بين فتى وصبية عند المحنة ، وهذا هو الميدان النفسى الذى يبرع فيه المؤلف وتتجلى عبقريته ، وقد كان هو نفسه شديد الاحساس بذلك ، فهو يصرح بأنه أول مؤلف جسم المشاعر الانسانية فى أوهامها وخيالاتها وأفكارها وجعلها شخصا تتحرك على المسرح . وهو بالفعل قد جرد هذه القوى التى سميت فيما بعد «باللاشعور» وأعطاهما حياة مجسمة فى أعماله .

وقد عيب على هذه المسرحية تعدد أطرافها والطابع الملحمى الذى يتجلى فيها ، ولكن اذا أخذنا فى الاعتبار أن هدف المؤلف الذى حققه بنجاح كبير كان تقديم صورة انسانية لهذا المجتمع فى لوحات سريعة تذكرنا بمسرح مبحث الملحمى . فان هذا النقد يصبح غير ذى قيمة ، كما عيب عليها كذلك زية مثل تشخيص اسبانيا ونهر الدويرو على المسرح ، ولكنها وموز لا تدسر التصور الواقعى للأحداث فى المسرحية ، وانما تثريه بما فيها من مجاز خصب ، فهي تظهر لتتنبأ لهذه المأساة بأنها بداية لعصر جديد ، اذ بالرغم من تدمير العاصمة واحتراق الأخضر واليابس فان الشمس ستشرق ثانية على ما ينتظر هذا الوطن من مجد خالد عندما يسود البحار ويفتح العالم الجديد ويهر الدنيا ببطولة أبنائه . ولولا هذا النغم الدافئ المنفائل الذى ننمى من هذه الشخصيات المحازاة لكانت بطولة المدينة القدائمة عملا عندما خالبا من المغزى التاريخى والانسانى معا ، فهذا النغم هو الذى سرر من ناحية النهاية الفاحشة للمأساة ، ويرضى من

ناحية أخرى الشعور القومي لدى الجمهور الذي كان يراها فيزداد ايمانا بالنصر . وهي بعد ذلك مثل انساني وعالمى صالح لأن نستلهم منه كل الشعوب ما يزخر به من روح بطولى لا يقلل من قيمته - بل يزيد قوتها - ما يحلله من مساهد البؤس والعذاب البلى لا تحلو منها أية حرب مهما كانت نبيلة الأسباب .

فاذا تركنا ثيربانتيس وانتقلنا الى ضلعى الملب المسرحى وعموديه الشامخين فى العصر الذهبى وهما لوبى دى بيجا وكالدرون دى لباركا أدركنا أنهما يمثلان جيلين متعاقبين من كتاب المسرح وطريقتين مختلفتين فى تناوله ، اذ كان لكل منهما مدرسة خاصة به فى فن الدراما لها ملامحها المميزة وكتايبها المعروفون . فأنت تتساول أى كتاب فى تاريخ المسرح الاسباني فتجد قائمتين من مؤلفي المسرح يتربع على قمة احدهما لوبى دى بيجا ويتصدر الأخرى كالدرون ، ولا جدوى من ايرادهما هنا لأنهما أسماء لا زالت لا تعنى شيئا بالنسبة لقارئنا بالرغم من قيمتها الأدبية الرفيعة الا أنها مجهولة عندنا . وبالإضافة الى ذلك فانت تجد فى هذه المؤلفات - وفى الحياة الفكرية على وجه العموم - صراعا بين هاتين المدرستين وأتباعهما ، ربما كان أحد مظاهر انفصام الشخصية الاسبانية التى لم تبرا فى تاريخها من الحرب الأهلية ، فمنذ أن كانت شبه الجزيرة الأيبيرية موزعة بين العرب والمسيحيين وهذا الانقسام الى جانبين قدر لم تتخلص منه بالرغم من التوحيد السياسى والجغرافى .

وكان الصراع بين مدرستى لوبى وكالدرون قائما فى العصر الذهبى قرابة نهايته ، وان كانت معاملة لم تتضح الا فيما بعد . على أن ظاهرة الانقسام ما لبثت تطل برأسها على مدى التاريخ الاسباني من حين لآخر ، فى عصر التنوير وعند الغزو الفرنسى ، ثم بلغت أشدها فى صراع الحرب الأهلية الأخيرة ، ولكنها لم تختف من على مسرح الحياة الاسبانية تماما ، فهي تتربص أقرب فرصة لتعلن عن نفسها ، وما الصراع بين النوادي الرياضية فى كرة القدم وأنصار مصارعى الثيران سوى مظهر آخر لهذه الثنائية الواضحة .

ولكننا نترك هذه الظاهرة للدراسات الاجتماعية لنركز حديثنا فى الجانب الأدبى فنقول ان أتباع لوبى دى بيجا يعتبرونه خالق المسرح الاسباني الاكبر ومؤلفه العبقرى الأغزر ، وهذا حق ، وأنه يأتى فى المقام الاول فنيا قبل كالدرون ، وهنا ينبرى أنصار المذهب الثانى لرفض هذا الترتيب معلنين أنه لا مبرر أبدا فى أية تقسيمات أدبية لوضع درجات من الأولوية ، بل يذهبون الى أبعد من ذلك عندما يقولون أن الصياغة المسرحية

لدى كالدرون كانت أحكم صنعا وأعظم انقانا وأشد اكتمالا مما هي عند لوبى .

وفد تبجلى هذا الصراع فى جيلين من النقاد الاسبان ، أولهما يمثله مينينديث بيلايو Menendiz Pelayo (١٨٥٦ - ١٩١٢) ، وهو أعظم ناقد شهدته الآداب الاسبانية الحديثة ، وكبير الشبه بمن يدافع عنه لوبى دى بيجا فى الخصوبة والانتاج فأنت عندما ترى المجلدات التى كتبها هذا الناقد أو الجهد المضنى الذى بذله فيها فى بحث مبدع أصيل ، ثم يمر بعينك على تاريخ مولده ووفاته لا تكاد تصدق ما ترى ، ولا تستطيع أن تفسر كيف وجد الوقت لاعداد وكتابة كل هذه الأعمال .

وأما الجيل الثانى فان أكبر ممليه هو الأستاذ « بالبوينا برات Valbuena Prat » وهو أكبر مؤرخ للأدب الاسبانى فى القرن العشرين ، وقد انتصر لكالدرون من أنصار المدرسة الأولى وأعاد تقييمه بمقاييس فنية موضوعية عادلة ، وان كان لم ينكر قيمة عبقرية لوبى دى بيجا بل كتب عنه دراسات مطولة متميزة .

ثم جاء اليوم جيل ثالث من النقاد يحاول أن يضع أوزار هذه الحرب وأن يحدد المعالم الفنية بهدوء وتوازن لدى كل من المدرستين المسرحيين ، ثم أخذوا يدرسوا العوامل التى خضع لها كل من التيارين والمصوب المشترك بينهما ، لكن يظل التقابل المائل فى تراث كل من لوبى دى بيجا وكالدرون لا يستند فقط الى عواطف أنصارهما ، بل يعتمد أساسا على اختلاف الطابع المميز لكل منهما ، ومع ذلك فمن الممكن تحديد بعض الملامح الفنية الغالبة على إنتاج العصر الذهبى من النصوص المسرحية والآراء النقدية المصاحبة لها على الوجه التالى .

خصائصه الفنية :

عندما يتعرض الباحث للحديث عن المسارح الأوربية الأخرى مثل الفرنسى أو الانجليزى أو الألمانى أو الايطالى أو الروسى فانه يتكىء على قاعدة طيبة من أعمال مترجمة الى اللغة العربية ، أما عندما يتكلم عن مسرح جديد علينا - وان كان بالغ القدم منذ سينىكا اللاتنى - فانه يقع فى لون من الحرج ، فالدراسة النقدية تهتم بالتحليل أكثر مما تتوقف عند مجرد التعريف ، والحديث عن عمل أدبى يفترض أولا الامام بهذا العمل من جانب القارئ ، مما لا يتوفر فى حالة المسرح الاسبانى ، ومع ذلك فلا مفر من محاولة اعطاء فكرة مركزة نراها ضرورة ، اذ أنها بالرغم من هذه الصعوبات الخطوة الأولى فى سسل التغلب عليها .

والخاصية الأولى للمسرح الاسباني في عصره الذهبي هي ثراء المادة التي يستقى منها ، وخصوصية العناصر الموضوعية التي يتألفها ، فهي تمتد من التراث الملحمي الذي ازدهر في العصر السابق عليه ، الى الوقائع التاريخية العالمية والقومية . كما تشمل الموضوعات المميزة لعصر النهضة ، وأدب الرعاة والعرب المستعجمين والفروسيه والأساطير ، الى جانب الموضوعات ذات الطابع الديني المسفاه من العهدين القديم والجديد والأسرار الدينية ، هذا بالإضافة الى الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية المعاصرة سواء كانت في مظاهرها السياسية أو الاجتماعية .

وليس المهم هو هذا التنوع في حد ذاته ، لأن الموضوع لا يحدد أبداً قيمة العمل الفني . وإنما المهم هو تحويل هذه المادة الى عناصر درامية فاعلة ، وهذه هي فطرة الخلق الفني التي تشبه العصا السحرية ، تمس شيئاً ما فتحيله الى حدث درامي . بعد أن كان مجرد قصة أو حكاية أو تاريخاً أو فكرة . ولعل هذا الجانب هو الذي يكمن فيه قيمة المسرح الاسباني عالمياً ، فلا ينبغي أن نبحث عن هذه القيمة متتبعين الموضوعات التي التقطها منه المسرح الفرنسي أو الايطالي وصنّبها بلونهما ، ولا في النماذج التي قدمها للآداب العالمية مثل دون جوان أو سيخسموندو أو السبد ، وإنما يجب أن نلتمسها فيما هو أعمق من ذلك وأبعد غوراً ، في هذه القدرة العجيبة على تحويل المادة التي لم تكن قبله تصلح للمسرح وخلق بذرة الدراما في كيانها ، فليست نوعية الأعمال المسرحية ولا خصوصيتها هي الميدان البكر الذي غرّته العبقرية الاسبانية ، وإنما هي معجزة مسرح الحياة نفسها واخضاعها لنوع من الرؤية الفنية الشاملة .

وقد ترتب على هذا الشمول ظاهرة هامة هي تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية التقليدية ، فقد امتزجت في بوتقة هذا العصر الذهبي الاسباني المأساة بالملهاة ، لا بطريقة « التراجيكميديا » التي حدثت في الآداب الأخرى ، وإنما بمنطق آخر أكثر حيوية وأصاله ، والفرق بين الحالتين هو ما يميز الخلط من الانصهار ، ففي الحالة الأولى تحتفظ العناصر المكونة بخصائصها القديمة وتجمع بين المأساة والملهاة في إطار واحد ، مما يجعله تركيباً رديئاً من الوجهة الفنية ، إذ أن كلا المخلوقين يظل على حثبته وإن عقدت بينهما الروابط ، أما ما كان يفعله المسرح الاسباني في وحدائه الدرامية التي كان يطلق عليها لفظ « كوميديا » بمفهوم خاص به فهو صهر هذه العناصر في بوتقة رؤية فنية واحدة أكثر ما تكون قرباً من الحياة ومساساً لحوهرها .

ولم يكن كبار كتابه يفعلون ذلك بطريقة مبهمه أو غريزية ، وإنما كانوا واعين بطبيعة الخلق الفني بين أيديهم ، وكانوا ثائرين - على طريقهم -

ضد النزعات التي ببلورت في القرن السادس عشر على أيدي المدرسين الكلاسيكيين الذين حاولوا تجميع قوانين المسرح الشعري ، وقد عزز هذا الانجاء وشرحه بكثير من اللماحية وخفة الظل وروح السخرية لوبي دي بيجا في كتابه عن الفن الجديد في صناعة المسرح كما سنوضح فيما بعد ، كما شرح منطقته وفلسفته كثير من النقاد والمؤلفين حينئذ ، وإن كانوا لم يرفضوا مبادئه ليحلوا محلها مبادئ أخرى جاهزة ، وإنما رفضوها كي يتركوا الفنان على حريته في محاكاة الطبيعة واستلهاه أسرارها .

وليس معنى هذا أن جنس المأساة الحالصة لم يوجد في المسرح الإسباني ، فهناك تيار مأساوي زاخر لم ينقطع على مر العصور ، وإنما معناه أنها لم توجد لديهم على طريقة المدرسة الفرنسية مثلا - كورني وراسين - التي عاصرتها في القرن السابع عشر ، وإن كانت قد تأخرت عنها بعض الشيء ، ومن هنا جاء تأثيرها بها واستقاؤها منها كما سيرد طرف منه في ثنايا هذه الفصول .

بيد أن ما يعنينا إنما هو الإشارة إلى أن هذا الثراء في المادة الدرامية والأفق الواسع في صياغتها انتهى إلى خلق عدد موفور من النماذج الثابتة التي اتهم بسببها المسرح الإسباني بالسطحية والنمطية ، فهناك نموذج الملك والشريف والشباب الغزل والمهرج والخادم والأعزب والفتاة والقروى وغيرهم . وكلهم يقومون بأدوار محددة لا يكادون يخرجون عنها ، فهم أشبه بأقنعة خارجية تفتقد في كثير من الأحيان الأعماق النفسية التي ترسم أبعاد شخصياتهم الفردية ، أو الخلفية الاجتماعية التي تحدد وظائفهم الواقعية التاريخية ، إلا أن هذه التهمة تقوم على التعميم والتجاوز ، ففي وإن صدقت في جزء من إنتاج هذا المسرح لا تصدق على الجزء الآخر الذي وفق مؤلفوه إلى خلق شخصيات ذات ملامح فردية أو اجتماعية حتى من بين هذه النماذج الثرة. تغري بالنمطية .

كالفني فقد سبق الأسباب في عصرهم الذهبي الحرله الرومانتيديه عندما اتخذوا الفصول الثلاثة شكلا غالبا على أعمالهم المسرحية ، وكان الشائع من قبل هو الفصول الخمسة ، إلا أنه ابتداء من ثيربانتيس - وحتى من قبله بقليل - أخذ الكتاب يحصرون الفصول المسرحية في ثلاثة ، ولم يكن هذا مجرد مسألة تقسيم للأحداث أو توزيع للمناظر ، وإنما كان يخضع لمنطق وظيفي ، فمن المعروف أن تطور الحكاية أو الخرافة وانتقالها من العرض إلى العقدة ثم إلى الحل هو الذي يحدد مدى ما في الهيكل الدرامي من أحكام ، وكلما توافقت الفصول مع مراحل النمو المسرحي أمكن الاحتفاظ لدى المشاهد بالتوتر اللازم للمتعة ، والفصول ضروري لمعرفة ما ستعجب عنه المواقف المتشابكة ، أما الفترات

«الواقعة» بين المشاهد والفصول فهي التي تسمح 'بافتراض' مرور الزمن أو التغير الأساسى فى مكان الحوادث ، وقد جاءت مؤثرات الاضاءة ، وتقسيم المسرح بالأدوات الميكانيكية لتعطى حرية أكثر فى تطويع هذه العناصر فى المسرح المعاصر ، إلا أن بساطة الامكانيات التي كانت لدى أهل هذا الفن فى القرون السابقة كانت تتطلب منهم تصورا واضحا وحلولا عملية. لهذا الجانب الوظيفى فى العرض المسرحى.

على أنه لم يكن من المعتاد حينئذ تقسيم الفصول الى مشاهد أو مناظر، بل كان المؤلف يكتفى بالاشارة الى خروج احدى الشخصيات أو دخولها ، وقد أجريت له فيما بعد عمليات التوزيع هذه لدى طبع المسرحيات لتسهيل الأمر على القراء ، وهذا هو نفس ما يحدث الآن تقريبا فى المسرح الحديث الذى لا تتوزعه مشاهد أو مناظر ، بل يتولى المخرج بوسائله الفنية بالاستعانة بارشادات المؤلف ضبط الحركة على المسرح للمحافظة على ايقاع الأحداث

وفى أول الفصول الثلاثة كان المؤلف الاسبانى فى هذا العصر يهجم على الحدث الرئيسى دون مقدمات كثيرة أو تمهيد طويل ، فيفاجأ المشاهد عند بدء العرض بالموقف الذى ستبنى عليه تطورات الحوادث فيما بعد ، وعليه أن يلاحقها بعد ذلك بانتباه شديد . وكان هذا الاقتصاد فى المقدمات يخدم دائما العمل الدرامى ويخفف عنه عبء «الوزن الميت» الذى يثقل على الحركة المسرحية .

أما بالنسبة للوحدة العضوية فى هذا المسرح فمن المعروف أنه من بين الوحدات الثلاث التى نسبت الى أرسطو لا يقوم دليل من واقع كتابه «فن الشعر» الا على وحدة الحدث ، أما وحدة الزمان والمكان فقد تبرع بتحديددها الشراح الايطاليون فى عصر النهضة خصوصا فى القرن السادس عشر ، وقد كان موقف المؤلفين الاسبان فى العصر الذهبى من هذا الأمر فذا وطبيعيا فى نفس الوقت ، وهو نفس موقف شكسبير الذى مات مع ثيربانتيس فى عام واحد ١٦١٦ م كانوا يلتزمون بوحدة الحدث ، أما المكان فهو يخضع للتغير والتنويع طبقا لمقتضيات الوقائع وضرورات العرض ، فمن المسلم به أن أى مشاهد مهما بلغ من السذاجة لن يصل الى اعتبار خشبة المسرح هى المكان الحقيقى للأحداث مهما حاول المؤلف ايهامه بذلك ، وعلى هذا فان انتقال المكان لن يكسر هذا الوهم ، فكل من الفنان والمشاهد على وعى بأن تمثيل المكان ليس حقيقيا وانما هو تمثيل درامى . ومن ناحية الزمان لم يرتبط المؤلفون الاسبان بحدود الأربع والعشرين ساعة التى حصر الكلاسيكون الزمن المسرحى فيها ، بل كانوا يعطون لأنفسهم الحرية فى تصور الأحداث ممتدة على سجيبتها وفى نطاقها الطبيعى دون محاولة

خلفها أو « سخطها » كي تخضع للقالب الكلاسيكي المحدد بكثير من الافتعال، ودور أن يصل بها التمدد إلى الترهل أو العتور .

ومع ذلك فإن لوبي دى بيجا كان يستحسن أن تقع الحوادث فى اقصر فترة زمنية ممكنة حتى لا تفقد كشافتها أو حراقتها ، لكن دون تقييد بعدد محدد من الساعات أو الأيام ، بل كافى يحتفظ للحوادث بتلقائيتها ونموها الطبيعي ، أما كالدرون فكان أشد تعلقا لانتباه المشاهد ومحافظة على قوتهم .

وأخر خاصية فنية نحب أن نشير إليها فى هذا المقام هى طبيعته الأولى كمشرح شعري ، ولا يكفى أن نقوله عن الحديث عن لغة المسرح أنها كانت مكونة من أبيات شعرية منظومة على الطريقة الايطالية أو على أساس المقاطع الثمانية ، فتحسن لا يمكننا بهذا أن ننفذ إلى طبيعة هذا المسرح الشعري أو ندرك كنهه ، فالشعر لم يكن لغة للمسرح فقط وإنما كان له وروحه . فتوزيع الأبحر المختلفة على المواقف المتنوعة لأعطائها الايقاع الملائم ، والصور الشعرية التى تزخر بالنغم العميق ، والشحنات العاطفية المكثفة ، كل هذا جزء لا يتفصم من عملية التدفق الدرامى نفسها . وقد كان المسرح لدينا بنجاحه وشيوعه بين الجمهور إلى قوة الشعر فيه ، ونفاذه إلى أعماق الناس أكثر مما هو مدين للخرافة التى كانت تتولى تقديمها بأسهاب أكثر وجزالة أعظم سلسلة الأعمال الملحمية والقصصية .

لوبي دى بيجا

لمحات من سيرته :

إذا كان النقاد قد قالوا عن تاريخ حياة كالدرون دى لباركا انها تمثل « تاريخ حياة الصمت » لما تتميز به من ندرة وقلة ، فان سيره « عنقاء » المسرح الاسباني وأسطورته الحية فى عصره الذهبى وهو « لوبي دى بيجا » تمتاز بوفرة المعلومات التفصيلية الدقيقة ، وكثرة الدراسات البibliوجرافية الموثقة ، وعدد من الأعمال الأدبية التى روى فيها أحداث حياته المتنوعة من قصصية وغنائية ونثرية ، كل ذلك يجعل سيرته « تاريخ حياة الثروة » ، ولكنها ثروة من نوع شيق خاص ، انها ثروة العشق الدائم المتجدد الناجمة عن فرحة خالصة بالحياة وحب متأجج للعمل ، ان حياته كانت - كما سنرى - سلسلة من الاندفاعات العاطفية المشبوبة ، المفعمة بالخصوبة الفنية والحيوية التى تصل الى أوجها فى أعماله ، وسنعرض منها لمظهرين متكاملين : أحدهما يقف متأنيا عند بعض اللحظات الهامة ليحاول تحليلها واستشفاف ما وراءها ، والثانى يستعرض بسرعة خاطفة شريط حياته الكاملة بالأصوام ، ليقدم تصورا كليا عن هذه الملحمة المترعة بالشوق والحب والعطاء الأدبى الغزير .

وكان فيليب الثانى قد جعل من مدريد عام ١٥٦١ عاصمة جديدة لاسبانيا ، مما دفع الناس الى التسابق اليها ، فهرع الى التماس مساكن فيها أفواج من الموظفين والجرقيين والنبلاء ، ورجال الجيش والفنانين خلال فترة تعد بداية هذا العصر الذهبى لاسباني ، وكان ممن هاجر اليها حديثا رجل يشغل بالنسج اليدوى والتطريز الفنى على الملابس والأقمشة المزركشة ، هبط من جبال الشمال فى « سانتاندير » بحثا عن دفء البلاط فى « بلد الوليد » ثم متابعة لمواكب النازحين فى العام التالى لاعلان مدريد

عاصمة لاسبانيا ، تاركا زوجته في المدينة القديمة مع ولديها ، ومصطحبا معه خليعة جديدة ، لكن الزوجة لا تسلم بالأمر الواقع ، بل نحزم أمتعتها وتمضى في اثر زوجها « فيليكس بيجا كاربيو » في مطاردة مشروعة ، ولا يقر لها جنان حتى تعيد السلام الى بيت الزوجية المتصدع ، وتستقر معه في العاصمة الجديدة ، بل وتلد له ولدا سيقدر له أن يكون من معالم هذه الحضارة المتخلقة ومن أهم ابداعاتها ، ويأتى هذا الطفل في يوم ٢٥ نوفمبر عام ١٥٦٢ - وهو يوم القديس « لوبى » الذى يطلق عليه اسمه ، ليؤكد انتصار الشرعية الزوجية ، ويسجل الطفل - فيما بعد بطبيعة الحال - مولده بهذه الأبيات :

جاء أبى من منطقة « بيجا »
 قليل المال معلوم العقار
 حيث يتابع الفقراء حركة النبلاء
 وطاردته الى مدريد - عمياء من الغيرة
 وزوجته المحبة مع أنه كان يعشق
 « هيلينا » اسبانية أخرى لا تلك الاغريقية
 وانتهوا الى الصلح ، وفي هذا اليوم
 كان السلام هو بلدى الأولى
 وراحتها من الغيرة المحمومة
 فقد جئت من الغيرة اذن ، يا له من مولد
 فتصوروا مولودا ثبت من تلك العاصفة

وقد اعتمد بعض المؤرخين على ما ذكره شاعرنا في قصيدة أخرى بعنوان « غار أبولو » من أن أباه قد نظم أبيتانا دينية وأنه يحتفظ بمسوداتها ليقولوا عنه انه شاعر ، بينما تحفظ آخرون في قبول هذه الرواية ، واعتبروها من قبيل تمجيد الأب ورفع اسمه وذكره ، خاصة وأن « لوبى » نفسه قد درج على نظم بعض القصائد ونسبها الى محبوباته ليرد عليها بقصائد أخرى في حواريات غزلية طريفة . فلم تكن مسألة الدقة في نسبة الشعر تخلو لديه من عوامل الخيال والاثارة والتهويم ، مما يجعل روايته ضعيفة ، كما كان ينظم الشعر دائما ويكتب الرسائل الأدبية الغرامية على لسان حامي « دوق سيسا » ، اذ يعتبر ذلك جزءا من أعمال السكرتارية التى كان يقوم بها لهذا أو لغيره في مراحل حياته المختلفة . لكن تظل هناك

حقيقة ثابتة عن هذا الأب وهي شعوره الدينى الفياض ، ومزاجه المتقلب ، وجيشانه العاطفى المتردد ، وهو ما أورثه لابنه من بعده ، بالإضافة الى طبيعته العميقة التى نتمثل فى صنعة التطريز باعتبارها إحدى تجليات فنون الرسم . فبينما نراه يتقلب على جمر المغامرات العاطفية الشرود التى تحمله على هجرة زوجته وأولاده نراه أحيانا أخرى يهرع الى مستشفيات مدريد منطوفا ليقوم بتنظيفها ، وتربيتها ونظهير الجرحى وغسل أقدام المرضى فيها ، محتسبا ذلك عند الله ، ومتفربا الى رجال الدين والطب ، وهم من خيرة من يعتمد عليهم فى صنعة التطريز ، وسنرى أن هذا العشق الجارف للحياة ، والحساسية الشديدة تجاه الجانب الصوفى منها سيتضح فى كثير من مشاهد حياة الابن فيما بعد ، على أن هذا الأب لم يلبث أن قضى نحبته فجأة ولما يبلغ الصبى السادسة عشرة من عمره ولحقت به زوجته بعد أعوام ، ولم يتبقى لشاعرنا سوى اخوة لا يعينونه على شئ من تكاليف الحياة ، كما لم يكن قد أعد هو نفسه ليتحمل منها مسئولية غيره .

وقد يبدو أن ما يزعمه بعض المؤرخين من أن أسره « لوبى » كاتب تدعى النبل وعراقه الأصل لا يستند على أساس مادى أو أدبى ، ومن ثم فإن سخرية أعدائه منه ، وتندرهم بشعار النبالة العائلية الذى يشير اليه فى بعض أعماله ويتلهف حرصا على التمسك به ، كل ذلك كان مبالغة فى التنديد به ، فى عصر لا يعترف بسوى الميراث وسيلة لاكتساب الفضل والشرف . لكن بعض النقاد اليوم يؤكدون شيئا هاما فى الحياة الاسبانية عندئذ وهو اعتبار كل قادم من جبال الشمال حاملا فى أصلابه سر النبل والأصالة ، فهو على هذا من سلالة رجال الجبال الشرفاء الذين اعتصموا فيها عند الغزو العربى وهبطوا منها قناصة يقتطعون أطراف الدولة الاسلامية الأندلسية عندما كان يسمح تحليلها بقدر من التآكل ، وتكثر الشواهد فى الأدب الاسباني على اطراد تلك القيمة ، فنجد « ثيربانتيس » يحكى فى روايته « دون كىخوته » قصة السيدة التى ترفض العمل بعد موت زوجها الحداد لأنه كان نازحا من جبال « أشتورياس » مما يجعله شريفا مثل الملك ، كما أن مؤلفا اسبانيا آخر هو « كيببدو » يطلق على الجبل اسم « مهد النبالة » ، ولا شك أن هذه الفكرة الجماعية كانت تسعف شاعرنا فى بعض الأحيان على زعم النبالة ، الا أن حسه الواقعى الحداد كان سرعان ما يدفعه الى الاعتراف المتكرر بأنه « يحمل دما متواضعا » وأنه « تربى فى كنف الفقر » ، خاصة كى يسلب زمرة المتربصين به من الشعراء والأدباء سلاحهم المفضل فى السخرية والتهكم على نبالته .

وبالرغم من قلة المعلومات التى يتداولها الباحثون عن طفولته الأولى فانهم يستخلصون مما أورده أول كاتب لسيرته عقب وفاته « بيريث

دى مونتالبان « أنه كان طفلا معجزة كما يقال اليوم ، فلم يلبث بعد ذهابه الى المدرسة بقليل أن نعلم وهو فى الخامسة من عمره قراءه اللاتينية والرومانتية - أى الاسبانية القديمة - وشرع فى نظم أبياته الشعرية الأولى ، وكان يقسم غذاءه مع رفاقه الكبار كى يكتبوا ما يملى عليهم من أسعار ، وقد دخل مدرسة الجزويت اليسوعيين فى سن العاشرة ، وأخذ يدرس فيها العلوم التى كانوا يعتنون بها فى هذه الفترة ، فقرأ عندئذ أعمال « هوراس » و « أوفيد » و « فرجيل » ، كما كانت له عناية خاصة بالرياضيات وعلوم الفلك ، وسرعان ما أتقن علوم اللغة من نحو وبلاغة وأدب ، بالإضافة الى فنون الصبا الضرورية مثل الرقص والغناء والرماية والركوب . وكانت مدارس اليسوعيين تضم مسرحا يتم تدريب الطلاب عليه لاقامة الاحتفالات ، ويبدو أن مؤلفنا الصغير قد بدأ يقدم عليه بواكير أعماله ، فهو يذكر فى كتابه عن الكومبديا :

كتبها منذ الحادية والثانية عشرة

بفصول أربعة ورقاق أربع

فكل رق يتضمن فصلا

وربما أتاحت له مدرسة الجزويت أن يقيم علاقة ودية مع بعض لداته ، من طبقة النبلاء ، مما يمثل مدخله الى عالمهم وحياته فى ظلهم فيما بعد . ولم يلبث بعد هذه المرحلة أن انتقل الى جامعة « الكالا » - أو قلعة عبد السلام كما كان يسميها العرب - ويؤكد هو نفسه انتظامه فى الدراسة فى تلك الجامعة بضعة أعوام فى روايته المطولة « دوروبيا » التى يحكى فيها طرفا من قصة حياته ومغامراته فى هذه الآونة ، وفى نفس الوقت انتظم فى خدمة أحد رجال الدين وهو « أسقف أبيلا » ليعينه على تكاليف الدراسة . وبالرغم من أنه يزعم فى بعض أشعاره أنه حصل على الاجازة العالية أو اليسانس من تلك الجامعة الا أن مؤرخيه لم يعثروا على اسمه فى سجلاتها ولا على أية وثيقة أخرى تؤكد ذلك مما دفعهم الى الشك فى صحته ، وترجيح أنه قد انصرف عن الدراسة فيها بعد أربعة أعوام اثر اكتشافه بما حصله من معارف أساسية لعلوم العصر الوسط ، وقد يعزى هذا الانصراف أيضا الى أسباب عاطفية ، اذ يقول فى بعض أشعاره :

واعمتنى امرأة عن العلم الذى كنت أهواه

فليغفر لى الله .

ويروى عنه كاتب سيرته الأولى مغامرة مبكرة عندما رأى نفسه قد شب رجلا حرا من خوف أبيه الذى مات ، وطموحا لمعرفة الدنيا ، فاتفق مع صاحب له ما زال يعيش حتى الآن - أى عند كتابة هذه السيرة طبعاً - وجعما ما يحتاجان اليه من مناع ، ومضيا سيرا على الأقدام حتى « سيجوبيا » - أو شيقوبية حسب نطقها العربى القديم - ثم اشتريا هناك ركوبة ومضيا بها الى بعض البلاد الأخرى ، لكنهما لم يلبثا أن شعرا بخطر المغامرة بعد فراغ زادهما ، فاضطرا لبيع ما كانا يحملانه من قطع وحلى فضة ، فثارت شكوك تاجر المصوغات فيهما وأبلغ الشرطة عنهما ، فاستجوبتهما ، وقامت باعادتهما مخفورين ، وتسليبهما الى أهلها فى مدريد .

ويبدو أن أمتال هذه الاندفاعات قد جعلت أسقف بيلا يتخلى عن رعايته، وينفض يديه منه ، الا أنه لم يهجر الدراسة الجامعية نهائيا ، بل التحق مرة أخرى بأعرق جامعة اسبانية فى مدينه « سلمنفة » وانتظم فى الدراسة به متملذا على يد كبار الأساتذة ، دون أن يكف عن الكتابة للمسرح ونظم الشعر ، وقد شغف فى هذه الآونة بنظم المعارف باللاتينية ، وأخذ يستجمع الكتب عن معظم اللغات والآداب الشهيرة ، فدرس الاغريقية ، وعرف الايطالية جيدا وألم بالفرنسية ، ولم يكمل بضعة وعشرين عاما من عمره حتى أصبح يتمتع بقدر كبير من الشهرة والتقدير الأدبى .

ومنذ ذلك الحين لم يعد من العسير على مؤرخيه أن يتتبعوا خطواته بعد أن سلطت عليه الأضواء ، خاصة وأنه - كما يقول « فوسلبر » من أصدق من مزج الأدب بالحياة ، فأحبا أدب العصور الوسطى من جانب ، وأدب حياته الخاصة من جانب آخر .

ويؤثر عنه فى مرحلة الشباب الباكر أنه اشترك فى الحملة البحرية على جزر « أثوريسى » ، وعاد منها مشبعا بروح البطولة ، ومصطلحات الحرب البحرية التى ما فتئ يردددها فى أشعاره فيما بعد ، ويبدو أن شهرته حينئذ قد ذاعت الى درجة أن يمتدحه أديب اسبانيا الأكبر « ثيربانتيس » فى قصيدة بعنوان « غنائية الى كاليوبى » قائلا :

لكم تبرهن على عبقرية التجربة

فى أعوامك الخضر وسنك الباكر

تسكن مسكينا صوامع العلم

كما لو كنت فى السن الأشيب

ولن أكون بمثابة البعض

•• ممن ينافسونك ••

• فيبغون مغيب الشمس •

ولو وصل لسمعك ما قلت

فاياك أعنى « يا لوبى دى بيجا » ••

وليست هذه هي الشهادة الوحيدة التي يقدمها مؤلف « دون كيجونه »
تمجيذا لشاعرنا ، بل انه يكتب بعد ذلك بسنوات ، خلال اقامة لوبى فى
المنفى بمدينة بلنسية فى مقدمة لمجموعة مسرحياته هو ، التى نشرها فى
هذه الأثناء فيقول : « ثم لم يلبث أن برز أعجوبة الطبيعة وغولها الخارق ،
لوبى دى بيجا العظيم ، فترجع على عرش الكوميديا ، وأصبح جميع المؤلفين
من رعاياه ، وملأ الدنيا بأعماله الموفقة المحكمة التى تتجاوز عشرة آلاف
رق ، مما رأيته بنفسى يعرض على خشبات المسرح ، أو سمعت على الأقل
بعرضه » •

وقد تعرف « لوبى » فى هذه المرحلة على ملهمة صباه الأول « إلينا
أوسوريو » التى كان لها تأثير خطير فى مجريات حياته ، فهى من أسرق
تنتمى لفن المسرح ، اذ يملك أبوها « خيرونيمو بيلاتيكث » فرقة كوميدية ،
ومع أنها كانت متزوجة من ممثل مهاجر يدعى « كريستوبال كالدرون »
الا أنها كانت غانية لعوبا لم يتورع شاعرنا عن التشبيب بها ، والدخول فى
تجربة غرامية ملتهبة معها تغذى شاعريته ونزواته العاشقة معا • وهو
يصفها فى بعض كتبه بأنها ذات القد الأهيف ، والوجه الناضر ، والحديث
الطلل والصوت الأغن ، ويتعشق فيها « ملاحه الرقص والغناء ، وحلاوة
العزف على الأوتار » ، وقد نظم أكثر من ألف بيت من الشعر تغزلا فيها
دون تحرج ، إلا ما تقضى به تقاليد الشعر من تغيير الأسماء ، فيصبح اسمه
« بيلاردو » أو « زايد » ذا الأصداء العربية ، ويشير إليها دائما باسم
« فيليس » دون أن يضل هذا أحدا من مستمعيه ، وهو يضع على لسان
حبيبته الأغاني المرحية التى تنتشر فى جميع الأوساط ، ومنها مثلا هذه
« الرومانث » الشهير الذى يقول فيه :

انظر يا زايد ، انى أخطرك

ولابد أن يضع لك

من يريد الحفاظ عليك

قصرا فى الصدر

وقفلا على الشفتين

ولا شك أن بعض هذا الغزل قد ضايق أسرتها ، لكنه لم يكن سببا في القطيعة بينهما ، حتى اذا ظهر عاشق غنى آخر فاستأثر باهتمام أهلها لم يطق شاعرنا صبرا على ذلك ، وسبهم سبابا لاذعا منه هذه الآيات :

سيدة تباع لمن يريد
نقدا فمن يبغي الشراء ؟
أبوها هو البائع وأمها
قوادة لمن يدفع المزيد •

فأقيمت عليه دعوى قضائية بالقذف والتشهير ، وحكم عليه بالطرد من منطقة العاصمة ثمانية أعوام ، والنفي من أرجاء المملكة أربعة ، واهدار الدم ان اخترق الحصار المفروض عليه في هذه المناطق خلال فترة الحكم •

ولا يلبث الشاعر أن يشتبك في غرام عنيف آخر ولما يفرغ من اجراءات هذه المحاكمة ، وتسمى حبيبته التالية « ايزابيل دى أورينا » وهي من أسرة طيبة محافظة ، نحاول في البداية الاعتراض على نشوئه سمعتها بالاقتران « بطاحونة الفضائح » هذه ، لكن علاقته بها تتصاعد وتتفاقم ، فيحاول اختطافها عنوة وتفشل المحاولة ، ويتبين للأهل أن للعلاقة ثمارا حزينة ، فيوافقون مرغمين على تسوية الأمر ، ويتم زواج « لوبى » منها بالتوكيل ، اذ كان قد شرع عنده في تنفيذ حكم النفي والابتعاد عن المملكة ، وتحفظ قضية الاختطاف التي رفعت ضده ، وتذهب عروسه للاستقرار معه ، فيهجرها بعد أسبوعين على وجه التحديد ، وينضم متطوعا مرة أخرى لحملة بحرية يقوم بها الأسطول الاسباني الذي كان يسمى حينئذ « الأسطول الذى لا يقهر » ويتوجه الى انجلترا ، وتشاء الأقدار أن يغلب هذا الأسطول ويعود شاعرنا منكسرا هذه المرة بعد أن أوشك على الفرق ، وفقد أخاه الذى كان قد تطوع معه ، فيعرج على مدينة « طلدلة » بلبل خوفا من عصيان حكم النفي حيث كانت زوجته ، ويصطحبها الى مدينة « بلنسية » على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، ولم يكن اختياره لهذه المدينة عشوائيا ولا اعتباطيا ، بل كان لازدهار الحياة التجارية والأدبية ، ولشهرة مسرحها الذائع على وجه الخصوص ، فشارك « لوبى » فى تنشيط هذه الحركة المسرحية بقسط وافر ، وأخذ يرسل أعماله الى مدريد ، واتصل فى تلك الأثناء - « بدوق ألبا » ، وصحبه الى اقطاعاته فى منطقة « ألبا دى تورمبس » حيث قام هناك على خدمته الأدبية ، وأمضى فترة من أهدأ وأهنأ فترات حياته •

لكن القدر كان يتربص له هذه المرة ، فماتت زوجته أثناء وضعها لطفلة لم يقدر لها أن تعيش بعدها طويلا ، وقد تعقب المؤرخون تصرفات

شاعرنا في هذه الفترة ليتبينوا مدى ما كان يتمتع به من وفاء حقيقي لملك الزوجة ، فأدهشهم أنه لم يلبث عقب وفاتها مباشرة أن باع جميع متعلقاتها وأدواتها الشخصية ، حتى مسبحتها الصغيرة ، وسعى للتصالح مع « خيرونيمو بيلانكيث » غريمه في مدريد ، فصطح هذا عنه ، واستصدر له قرارا بإلغاء حكم النفي التماسا لوده ، إذ أصبح مؤلفا مسرحيا شهيرا يتسابق أصحاب الفرق الى تقديم عروضه وربما كان يطمح أيضا في تزويجه من حبيبته القديمة التي ترملت مثله ، وأصيبت بمرض لا يرجى منه الشفاء إلا بانعاش عواطفها السابقة ، ويصرح « لوبي دي بيغا » بهذه الأسباب في قصته « دوروتيا » ويؤكد أنه لم يرضخ لكل ذلك ، فهو لا ينظر وراءه قط .

ويعود شاعرنا بالفعل لمadrid ، لكن حياته تضطرب بدوامه من العلاقات العاطفية الأخرى ، وتشهد سجلات القضاء المحفوظة بالعاصمة الإسبانية والنسب شبع المؤرخون من النباش فيها بدعاوى أخرى ضده ، فتقام عليه قضية لتغزله في سيدة محصنة ، ولا يردعه ذلك ، بل يسرع حينئذ في أطول وأعمق علاقة غرامية بممثلة حسناء تدعى « ميكابيلا دي لوخان » التي يقدر لها أن تكون أهم ملهمة لشاعرنا وأن تصبح رفيقة حياته في أخصب سنوات نضجة الشخصى والأدبى .

وبالرغم من أنه يقترب بعد ذلك في زواج شرعى ثان بابنة تاجر ثرى كبير يعمل متعهدا لتوزيع اللحوم والأسماك على العاصمة الإسبانية ، إلا أنه يظل مرتبطا بهذه الممثلة الفاتنة ، ويرافقها في معظم رحلاتها الفنية ، وينقل مقر إقامته عدة أعوام الى مدينة طليطلة حيث لا يفصل بين بيته الزوجى والعاطفى سوى شارع واحد ، ويتحمل بجلده شديد هجوم خصومه عليه ، وسخرتهم من زواج المصلحة الذى عقده ، ويتبين أن حماه كان أشد بخلا من أن يعينه على شيء من تكاليف الحياة ، فيضاعف نشاطه الأدبى والفنى ، ويقوم بتنظيم مهرجانات طليطلة الشعرية ، وتقذية المسارح فى العاصمة القريبة بالأعمال الفنية الناجحة .

وقد بدأ حينئذ في تبادل الرسائل مع نبيل شاب هو « دوق سيسا » الذى كان يقيم على مقربة من البلاط بعد انتقاله مرة أخرى الى « بلد الوليد » إذ كان يشعر دائما بضرورة الاحتفاء بأحد النبلاء ، والتماس العون المادى والأدبى منه ، وقد وجد فى هذا الدوق ضالته المنشودة ، إذ كان شابا طموحا قد ورث أباه حديثا فى ثروته وألقابه ، ولم يكن يميل الى أن يثقل على نفسه بالدراسة ولا بالمسئوليات الجادة ، ويجب التظاهر بالأدب والشعر ، ويتقرب لقلوب الحسان بالغزل المنظوم ، فاتخذ « لوبي دي بيغا » كاتبه وصفيه وسكرتيه ، واستمرت هذه العلاقة قرابة خمس وعشرين عاما، أى بقية حياة شاعرنا تقريبا ، وكان من أهم ثمارها أن هذا الدوق قد

احتفظ بحرص شديد على مجموعة الرسائل المتتالية التي كان « لوبى » يبعث له بها عندما يكون بعيدا عنه . وهى لا تكشف عن أهم الأحداث العامة وتفاصيل الحياة السياسية والاجتماعية لعصره فحسب ، وانما تكشف أيضا عن أدق خلجات الشاعر وهواجسه الباطنية ، وملابسات حياته الخاصة وعلاقته الحميمة ، اذ كانت تتميز بالصدق المفزع والصراحة العارية ، وقد شاء القدر أن يتوارث أحفاد هذا الدوق تلك الرسائل ، وأن يعثر عليها النقاد فى مطلع هذا القرن ، ونشر فى ثلاثة مجلدات ضخام عام ١٩٤١ . وان كانت تثير من المشاكل أكثر مما تحل ، اذ تكشف عن جوانب حميمة لم نعد لننشر ولم نكتب للآخرين ، وتكاد تغطي على الجانب الأدبى والفنى فى شخصية وسيرة « لوبى دى فيجا » ، مما يجعل مؤرخا أدبيا كبيرا مثل « مينينديث بيدال » يناشد الباحثين أن يكفوا عن التقلب الساذى فى هذه المخلفات ، ويتجهوا للعناية بأعماله الأدبية وما أحدثت فى خارطة المسرح الاسبانى والعالمى فى عصره .

والواقع أن « لوبى دى فيجا » قد ظفر فى حياته ب شهرة واسعة ، حتى أن مؤرخيه من المعاصرين له يحكون عن ارتحال الناس من عشاق أدبه اليه ، ومجبتهم من أنحاء العالم خصيصا لذلك ، ورغبتهم فى لمسه والتأكد من أنه رجل حى من لحم وعظم ، كما يحكون عن تنافس الشرفاء والنبلاء فى التعرف عليه وربط أواصر الصداقة به ، ومع ما فى ذلك من مبالغة كانت من طبيعة تلك العصور الا أنه لا ينبغي أن تغفل حقيقة هامة وهى أنه لم يحظ بأية رعاية ملكية مباشرة ، ولم يعمل فى خدمة أحد من الوزراء ، ومن اتصل بهم من النبلاء كانوا هم المستفيدين من شعره وشهرته ، ومعنى هذا أنه كان شاعرا شعبيا فى الدرجة الأولى ، وكانت صورته معلقة فى بيوت عامة الناس ، وعباراته الشهيرة فى مسرحياته ذائعة على ألسنتهم ، وكان حساده ومنافسوه يجتهدون فى الإيقاع به أمام محاكم التفتيش الطاغية ، فأطلقوا عبارة شائعة يثيرون بها ثائرة الكنيسة لما فيها من شبه تاليهه ، اذ تقول : « أومن بلوبى القدير ، شاعر السماء والأرض » ولكن علاقته الوثيقة بالأوساط الدينية وخدماته المتتالية للكنيسة - على ما سنفصله فيما بعد - قد عصماه من هذه الورطة .

وقد بلغ من تقدير عامة الناس له فى عصره ، كما يذكر القسيس الذى ألقى خطبة رثائه أن اسمه دخل اللغة الاسبانية كعلم على أغلى ما ينداوله الناس من ذهب وفضة وحرائر ، فاذا أراد بائع أن يعلى من شأن ما يعرضه من سلع نادى عليهم باسم « لوبى » ، واذا أراد رسام أن يسمى إحدى لوحاته بأرفع الأسماء أطلق عليها « لوبى » فأصبح اسمه نعتا للرفعة والسمو .

ويطول بنا الأمر لو مضينا في سرد قصة حياته في كل مراحلها وتقلباتها الانسانية ، فقد كانت مليئة بالمواقف الحيوية والأحداث الدرامية الحاسمة ، ومقعمة بالخصوبة والمشاكل والعطاء ، كما أنه من الملائم في سياق هذا البحث أن نربط بين كل تلك اللحظات وبين المعروف من انتاجه المسرحي والشعري والروائي ، لأن ما يجعل لسيرته قيمة في هذا الصدد إنما هو على وجه التحديد ما يلقي ضوءا على مكوناته الثقافية وتجربته الاجتماعية مما يعد مهادا لازما لقراءة الأبعاد الكامنة خلف أعماله الفنية. وادراك دلالاتها النفسية والتاريخية ، وفك جملة الاشارات اللغوية والمجازات التصويرية المتضمنة فيها بمنطق العصر الذي ولد فيه ، اذ أن المادة التاريخية بقدر ما تعطينا تصورا واضحا للسياق الزمني الذي نشأت فيه يمكن أن تفيدنا في العثور على النسق الشارح لمنظومة الرموز الأدبية في أعماله ، ومن ثم فأننا سنعرض الآن لموجز مكثف لهذه الأحداث على ما قد يكتنفه من بعض التكرار الا أنه ضروري لاستكمال هذا التصور .

شريط حياته بالأعوام :

١٥٦٢ - في ٢٥ نوفمبر ولد « لوبي فليكس دي بيجا كاربيو » في منزل. بشارع « مايور » بمدريد ، وعمد يوم ٦ ديسمبر في كنيسة « سان ميغيل » التي تهدمت بعد ذلك .

١٥٧٢ - في العاشرة من عمره أصبح يجيد قراءة اللاتينية والاسبانية القديمة ويترجم قصائد من الأولى للشانية ، كما أصبح ينظم أشعاره الخاصة ويعنى بالمسرح .

١٥٧٣ - يلتحق بمدسة الجزويت اليسوعيين بمدريد ، ويحضر دووسا في فن الشعر على يد الشاعر « بيثنتي اسبينيل » كما صرح في كتاباته .

١٥٧٥ - يكتب مسرحيته الأولى « العاشق الحقيقي » وهي التي يقوم بتصحيحها بعد ذلك بأعوام وينشرها ، ويلتحق في نفس الوقت بخدمة « دون خيرونيمو مائريكي » أسقف ألبلا ، ثم يشترع فيما بعد برعايته في الدراسة بجامعة « الكالا » دون أن يتمها خلافا لما يزعمه .

١٥٧٧ - ما زال يدرس في جامعة « الكالا » وهناك يوقع بهذا التاريخ على اهدائه لترجمة أدبية .

١٥٧٨ - في ١٧ أغسطس يموت في مدريد والده « فيليكس دي بيجا » وقد كان معلما مطرزا للملابس الكنسية ولثياب النبلاء ويهوى الشعر والخدمة الدينية .

١٥٨٠ - يذهب الى «سلمنقة» وينتظم لاكمال الدراسة في جامعها دون أن يتمكن من الحصول على الشهادة الأخيرة أيضا ، ربما يكون قد كتب في هذا العام كوميديا « وقائع جازيلاسو » لا ييجا مع طريف العربى . يتعرف على « الينا أوسوريو » ويبدأ معها غراما مشبوبا سوف ينتهى بفضيحة مدوية .

١٥٨٢ - يستأنف دراسته في « سلمنقة » ثم يتطوع في الأسطول البحرى مع الماركيز « دى سانتا كروث » لغزو جزيرة « أثوريس » واجضاعها للنتاج الاسباني ، تبحر الجملة في العلم القالى وتعود منتصرة .

١٥٨٣ - يحضر في مدريد دروسا في أكاديمية الرياضيات التى أنشأها الملك « فيليب الثانى » ويشرع في دراسة الفلك ويستأنف علاقته مع « الينا أوسوريو » .

١٥٨٤ - ينشر أشعاره الأولى في مجلة « البستان الروحى » التى تصدر في « بلد الوليد » .

١٥٨٥ - يمتدحه « ثيربانتيس » في قصيدة « أغنية الى كاليوس » المتضمنة في قصة « جمالاتيا » .

١٥٨٧ - تنقطع علاقته الغرامية « بالينا أوسوريو » فيكتب فيها وفي أسرتها أشعارا هجائية مقلدة ، يتعرف على سيدة شريفة من أسرة معروفة هى « ايزابيل دى أورينا » ويقيم معها علاقة أخرى .

١٥٨٨ - تقيم أسرة « بيلانكيث » دعوى ضده ويحكم عليه بالنفى ، يتزوج بالتوكيل ايزابيل ، ويتطوع في الأسطول البحرى ، يموت أخوه ، ويعود ليصحب زوجته من طليطلة الى بلنسية .

١٥٨٩ - يعيش في هذه المدينة ويقيم علاقات قوية مع شعرائها وكتاب المسرح فيها ، يبدأ في احتراف الكتابة والتأليف للمسرح ، يشارك في نشر مجموعة « الرومانث » ويكتب مقدمتها ، تموت والدته في مدريد .

١٥٩٠ - لا يستطيع العودة للعاصمة امتثالا لقرار النفى ، يدخل في خدمة « دوق ألبا » وينتقل للإقامة معه في مدينة « ألبا دى تورميس » مع أسرته حيث يعمل سكرتيرا له ، وينظم يلاطه الأدبى .

١٥٩٥ - تموت زوجته « ايزابيل دى أورينا » وهى تضع طفلتها الثانية يقدم غريمه « بيلانكيث » طلبا لعمدة مدريد للنفو عنه متنازلا عن حقه .

١٥٩٦ - يصدر قرار العفو ويعود الى مدريد ، تموت بنته الوليدة ، يفي في حب أرملة شابة تسمى « أنطونيا تريو » ويدان لعلاقته بها ، يستأنف حياته المسرحية ، ويتعرف على الممثلة الجميلة « ميكاييلا دي لوخان » .

١٥٩٧ - يدخل في خدمة « الماركيز دي مالييكا » وهو مارشال منطقة قشتالة .

١٥٩٨ - يتزوج لوبي السيدة « خوانا دي جواردو » ، يعمل سكرتيرا للماركيز دي سباريا ، ينشر روايته « لا أركاديا » و « درا جونثيا » .

١٥٩٩ - في الزيج يصحب لوبي سيده الى « بلنسية » ، حيث يحضر برفقة عظماء الملكية احتفالات الزوج الملكي واقترا « فيليب الثالث » ملك اسبانيا بالأميرة النمساوية « مارجاريتا » . يحضر لوبي « أيضا الاحتفالات التي يقيمها الماركيز على شرف الملك في « دينيا » ، ويكتب قصيدة مطولة يؤرخ فيها لهذه الاحتفالات وتنتشر في « بلنسية » ، مغامرات عاطفية هناك مع سيدة مجهولة الاسم تجعله يتخلف عن صحبة سيده ، ثم يعود الى مدريد ويصحب سيده صيفا الى « شينشون » حيث يوقع هناك مسرحيته و « درا جونثيا » .

١٦٠٠ - يتردد « لوبي » كثيرا على مدينة طليطلة حيث تقيم صديقه « ميكا يلا » يحتمل أن يكون قد قام هذا العام برحلة الى اشبيلية برفقتها .

١٦٠١ - ينقل البلاط الملكي بأمر « فيليب الثالث » الى « بلد الوليد » مرة أخرى ، مما يجعل مدريد عاصمة مهجورة ، يظل « لوبي » ينتقل بينها وبين طليطلة .

١٦٠٢ - تنشر قصيدته « جمال أنخيليك » ، يذهب مرة أخرى الى اشبيلية مع « ميكاييلا » حيث يحضر هناك لدوات أدبية وشعرية ، يسافر الى غرناطة ويتعرف على أدائها .

١٦٠٣ - رحلات الى طليطلة واشبيلية حيث تعيش « ميكاييلا » ، يموت زوجها في « بيو » بأمريكا اللاتينية ، يعمد ابنه ويسميه باسمه « فليكس لوبي » .

١٦٠٤ - رحلة أخرى لغرناطة واشبيلية ثم عودة لمadrid ، يحتمل أن يكون قد كتب هذا العام « نجمة اشبيلية » ، ينقل زوجته الشرعية

الى طليطلة لتقيم معه هناك بجوار « ميكابيل » فى منزل آخر .
يوصل التأليف للمسرح ، ينشر قصة « الحاج فى وطنه » وتضم
قائمة بعدد ٢١٩ مسرحية من تأليفه .

١٦٠٥ - تولد فى طليطلة « مارتيليا » بنت « لوبى » من « ميكابيل » ،
تكلفه البلدية بتنظيم مهرجاناتها الادبية احتفالاً بمولد أمير
« أشتورياس » ، الذى سيصبح « فيليب الرابع » يتعرف « لوبى »
على النبيل الشاب « دوق سيسا » ويبدأ فى كتابة الرسائل
اليه ، ويبعث بها الى « بلد الوليد » حيث يقيم بجوار البلاط .

١٦٠٦ - فى هذا العام يعيش « لوبى » فى مدريد ويقضى بعض الأوقات
فى طليطلة حيث يولد له من زوجته الشرعية ابنه « كارلوس
فيليكس » .

١٦٠٧ - يولد ابن آخر من صديقه الممثلة « ميكابيل » ويعينه فى مدريد
حيث يستأجر « لوبى » منزلاً باسمه تقيم فيه مع أولادها .

١٦٠٨ - ربما يكون قد كتب هذا العام مسرحيته الشهيرة « بيربانييت وقائه
أوكانيا » بالاضافة لمسرحيات أخرى ، يعين عضواً فى أسرة
محاكم التفتيش .

١٦٠٩ - تنشر قصيدته المطولة « بيت المقدس المفتوح » وتطبع قصائده
المعنونة « قواف » مرة أخرى باضافة « الفن الجديد لكتابة
الكوميديا » البها ، ينضم « لوبى » الى إحدى الجماعات الدينية .

١٦١٠ : ينضم الى جماعة أخرى تسمى « أوليبار » ويذهب الى طليطلة ،
لكنه لا يلبث أن يعود الى مدريد ، ويشترى منزلاً فى شارع
« فرانكوس » ويقوم فيه نهائياً مع أسرته .

١٦١١ - ينضم الى جماعة « سان فرانشيسكو » الدينية ، ويحضر جلسات
أكاديمية « سالدانيا » الشعرية ، يشترك فى نزاع عنيف مع
أعدائه الأدبيين ، يتعرض لمحاولة اغتيال ليلية اذ يهجم عليه
مجهولون ويطعنونه بالسكين لكنه ينجو من المحاولة .

١٦١٢ - يحضر اجتماعات أكاديمية « سالباسى » ، يموت أحب أبنائه اليه
« كارلوس فيليكس » فيهدى لذكراه قصته الرعوية « رعاة
بيت لحم » .

١٦١٣ - تولد له من زوجته الشرعية طفلة أخرى تسمى « فيليثيانا » لكن
الأم لا تأت أن تموت فى أغسطس من نفس العام ، يسافر

« لوبى » باعتباره سكرتيرا « لدوق سيسا » مع وفد البلاط الذى يصاحب الملك الى « شيقويبة » و « برقس » و « ليرما » ، ينزل فى المدينة الأولى ضيفا على الممثلة « خيرونيماء دى بورجوس » التى تربطها به علاقة غرامية .

١٦١٤ - أزمة دينية حادة تحمل « لوبى » على الترهّب مؤقتا والتحول الى صفوف القساوسة ؛ يلقي خطبة صلاته الأولى فى كنيسة « كارمن » بمدريد ، يتلقى من الدوق ضريبة الكنيسة على أملاكه ، يعيش عضوا فى لجنة التحكيم الشعرية بمناسبة اعلان « ساننا تريزا » قديسة ، تعرض له فى حدائق القصر فى « ليرما » مسرحية « جمال الفينيكس » كما تنشر قوافيه القدسية .

١٦١٥ - يذهب « لوبى » الى « أبيلا » ويشترك فى قراءة الصلوات بكنيستها ، لكنه يسافر الى « شيقويبة » حيث يلتقى بالممثلة « لويسا سالتيدو » ثم يصحب « دوق سيسا » الى احتفالات أعراس الأمراء ، وتظاهر البيوت الملكية الاسبانية والفرنسية قبل أن يعود الى مدريد .

١٦١٦ - يذهب الى بلنسية ليلتقى هناك بنفس الممثلة عند عودتها من رحلة فنية الى « نابولى » يقع فريسة للمرض والحمى ثم يتمثل للشفاء ، يلتقى هناك براهب شاب اسمه « فرناندو » يكشف المؤرخون أنه ابن « لوبى » وثمره حبه الخاطف مع السيدة المجهولة ، يتعرف على سيدة أخرى من نفس المدينة تدعى « مارة نيباريس » وينسى وضعه الكنسى الجديد وينجرف فى مغامرة مشبوبة معها ثم يهدى اليها مسرحيته التى يكتبها عقب ذلك بعنوان « أرملة بلنسيا » .

١٦١٧ - تولد له بنت تسمى « أنطوليا كلارا » من السيدة السابقة ، ثم يتوفى زوجها فتذهب لتقيم مع « لوبى » فى منزله بمدريد ، تطبع بعض الكتيبات والمنشورات المضادة له بأسماء مستعارة .

١٦١٨ - يذكر « لوبى » أنه وضع ثمانمائة مسرحية حتى يوم ٦ فبراير من هذا العام ، ينشر كتاب « انتصار الايمان فى ممالك اليبان » يحكى فيه قصة التبشير البسوى هناك .

١٦١٩ - يفترض أنه فى هذا العام كتب مسرحية « فارس أوليدو » يترأس المهرجانات الأدبية بمدريد فى احتفالات تنصيب القديس « سان ايسدرو » ويلتمس تعيينه مؤرخا ملكيا .

١٦٢١ - ندخل ابنته « ماريلا » دير الراهبات ، تصاب رفيقته « مارتا نيبارس » بمرض في عينيها يقضى بها الى العمى ، ينشر « لوبي » قصيدته المطولة « فيلومينا » يدافع بها عن نفسه ويرد حجج مهاجميه .

١٦٢٢ - يتولى رئاسة مهرجانات مدريد الأدبية ويكتب تاريخها شعرا .

١٦٢٣ - يضع حجر الأساس لمعبد عذراء المدينة ، ويلقى قصيدة بهذه المناسبة الدينية .

١٦٢٤ - يحضر باعتباره عضوا في محاكم التفتيش شنق أحد الخارجين عليها عند باب « ألكالا » - أى القلعة - وينشر قصيدته المطولة بعنوان « لاثيرنى وأشعار أخرى » ويلحق بها ثلاث قصص مهداة الى « رفيقته المعذبة ماريا » .

١٦٢٥ - ينضم الى جمعية قساوسة مدريد المسماة « سان بدرو » ويتولى رئاسة المسابقة الشعرية التى تقام تكريما لقديسة البرتغال « سانتا ايزابيلا » .

ينشر الجزء العشرين من مجموعة أعماله المسرحية وهو آخر جزء ينشر فى حياة المؤلف ، كما ينشر أيضا قصيدته « انتصارات دينية وقصائد أخرى اكليريكية » وتعتبر من أهم أعماله ذات الطابع الشعرى اللاهوتى .

١٦٢٦ - ينشر تحت اسم مستعار كتابا ثريا يتضمن شروحا وتعليقات على الحوارات التى كتبها بعنوان « مناجاة حب تتضرع بها الروح الى الله » يتبين النقد أن كلا من الأشعار والشروح النثرية من تأليفه بالرغم مما يذكره فى المقدمة من أنه ترجمها فحسب .

١٦٢٧ - ينشر « لوبي » فى هذا العام قصيدته « التاج المأساوى » مهداة الى بابا الفاتيكان حينئذ « أوربانو الثامن » يمنحه البابا لقب دكتور فى العلوم اللاهوتية ، ويخلع عليه لباس « مالطة » والحق فى استخدام لقب « أخ » يكتب « لوبي » وصيته الأولى .

١٦٢٨ - يشكو فى رسائله من أن « مارتا » تعاني حالات من الذهول واستلاب العقل ، يقع هو نفسه فريسة لمرض لا يلبث أن يبل منه .

١٦٢٩ - يحضر افتتاح المعهد الامبراطورى للجزويت ويقرأ فيه قصيدته « ايساغوجى » فى نظر الدراسات الملكية التى يطبعها فيما بعد ،

يقيم احتفالا في بيته تكريما « لدوق سيسا » نعرض فيه بعض القطف المسرحية من تأليفه .

١٦٣٠ - ينشر قصيدة تعليمية بعنوان « غار أبولو » ويكتب « الغابة بلا حب » التي تمثل في الحداثك الملكية وتعتبر أول أوبرا غنائية إسبانية من نوع « الثارتويلا » الذي ابتدعه الشاعر وأصبح أهم أجناس المسرح الغنائي الأسباني فيما بعد .

١٦٣١ - يحضر « لوبي » الاحتفال الذي يقيم « دوق أوليفاريس » للملك، والملكة في قصره ، وتعرض فيه مسرحيته « ليلة سان خوان » .

١٦٣٢ - تموت وفيقتة « مارتا نيباريس » ، تنشر قصصه الكبرى « لانوروتيا » التي كتبها منذ أعوام بعيدة وسجل فيها ذكريات شبابه الأول وتعد من أفضل أعماله الروائية .

١٦٣٣ - يحتفل بزواج بنت « لوبي » الشرعية « فيليثيانا » ، تنشر قصيدته « أماريليس » التي يحكي فيها على طريقة أدب الرعاة قصة حبه وحياته مع « مارتا نيباريس » .

١٦٣٤ - ينتهي في شهر مايو من كتابة مسرحيته « بهاء بيليسا » وهي آخر عمل درامي ألفه ، وتنشر قصائده « قواف الهية وبشرية » ، تختفي هاربة من بيت الزوجية ابنته « أنطونيا كلارا » اذ يختطفها عاشق مجهول ، كما يموت غرقا في البحر الكاريبي ابنه المقرب. اليه « لوبي فيليكس » . يعتبر هذان الحادثن من قواصم ظهر « لوبي » .

١٦٣٥ - يكتب قصيدته « ايجلوجا » ويشير فيها الى تراكم الكوارث عليه، يكتب وصيته الأخيرة ويقع فريسة لمرض لا يشفى منه ، يموت في ١٧ أغسطس من نفس السنة عن ثلاثة وسبعين عاما ، يشيع جنازته ألوف من أبناء مدريد ، يدفن في مقابر الفقراء حيث يضيع مقره الأخير بين الناس العاديين من جمهوره ، بعد أن رفض النبيل الذي أفنى عمره في خدمته الوفاء بوعد قطعه على نفسه باقامة مدفن خاص تكريما له ، في العام التالي ينشر « بيرث دي مونتابان » تلميذه وصديقه أول تاريخ لحياته بعنوان « شهرة ما بعد الموت » .

حصر الحركة والتصنيف العلمي :

هناك ثلاثة مصادر لاحصاء أعمال « لوبي دي فيجا » ، ما يذكره هو

نفسه ، وما يذكره من أرخوا لحياته من الأقدمين ، وما يطمئن اليه النقد الحديث بعد البحث والتحري . ففي عام ١٦٠٣ يذكر « لوبي » كما أشرنا من قبل أنه ألف ٢١٩ مسرحية ، وفي عام ١٦٠٩ يصل عددها الى ٤٨٣ ، وفي عام ١٦١٨ يبلغ ٨٠٠ ، وفي عام ١٦٢٠ يصبح ١٥٠٠ مسرحية أى بزيادة ٧٠٠ مسرحية فى مدى عامين ، بواقع مسرحية كل يوم وهو فى نهاية العقد السادس من عمره ، وعند موت الشاعر يذكر « هونتالبان » أن أعماله قد بلغت ١٨٠٠ مسرحية تقع فى ٢١ مليون بيت من الشعر ، يضاف إليها ٤٠٠ قطعة دينية من نوع الفصول المقدسة فتصبح أعماله المسرحية حينئذ ٢٢٠٠ عملا هذا علا القصائد الغنائية والروايات المطولة والكتابات النثرية الأخرى .

وجاء النقاد المحدثون فبحثوا المخطوطات والمجموعات المتداولة والمجلدات المنشورة .

وأثبت « مورى » أن عدد مسرحيات « لوبي دى بيجا » المؤكدة ٤٧٠ مسرحية موجودة حتى الآن مطبوعة أو مخطوطة ، وأن هناك ٢٥٦ مسرحية أخرى قد صحت نسبتها الى المؤلف لكن نصوصها مفقودة ، أى أن جملة ما توثق من أعماله لا تتجاوز ٢٧٦ مسرحية ، يضاف إليها ٤٨ قطعة مسرحية من الفصول المقدسة ، أما الباقي فمشكوك فى صحته نسبته الى المؤلف ، فهو اما موضوع عليه التحاللا ، واما أن يكون من قبيل الأعمال التى تعرضت لتعديلات متتالية فى مراحل مختلفة تجمل من العسير الوصول الى أصلها ، وتقع فى هذه المنطقة المبهمة بعض المسرحيات الشهيرة التى حظيت باهتمام جماهيرى ونقدى كبير مثل مسرحية « نجمة اشبيلية » ، وقد وضع هؤلاء النقاد جدولا زمنيا يوضح تاريخ كتابة عدد من هذه الأعمال الموثوق بصحة نسبتها ، وحددوا أسماء بعض المؤلفين من مدرسة « لوبي دى بيجا » ممن تناولوا أعماله الأخرى بالتعديل ، أو كتبوا على منوالها وبأسلوبها ، مما يختلط بالثابت منها .

وقد تم نشر هذه الأعمال فى ٢٥ مجلدا أو جزءا على النحو التالى :

— الأجزاء الثمانية الأولى نشرت فى حياته بدون تدخله ، لكنه كتب مقدمة للجزء التاسع يشكو فيها من تلاعب الطابعين والناشرين وتحريفهم لها وزيادتهم أو نقصانهم منها « فكنت أرى كل يوم مسرحياتى وهى تطبع بشكل يجعل من المستحيل نسبتها الى ، مما حفزنى الى اعادة طبعها طبقا لأصول عندى ، ومع أننى فى الواقع لا أكتبها لهذا الغرض ، ولا أريد لها أن تنتقل من مسامع مشاهد المسرح الى رقابة قارى والغرض ، الا أن هذا أفضل لى من رؤيتها وهى تحرف نقسوة اتباعا للهوى ومضالغ الناشرين » .

أشرف المؤلف على طبع الأجزاء الواقعة بين التاسع من ناحية
والعشرين من ناحية أخرى من هذه الأعمال .

وتابع زوج ابنته بعد وفاته طبع خمسة أجزاء أخرى ، فوصلت الى
خمس وعشرين ، بيد أن هناك بالإضافة الى ذلك مجموعة مجلدات أخرى
قديمة يطلق عليها عادة اسم الأعمال الضائعة ، كما أن كثيرا من مسرحياته
قد وصلت اليها في طبعات مفردة ومحرقة أو معدلة لتلائم ظروف العرض على
المسرح وان ظلت هناك بعض المخطوطات الأصلية لها في المكتبة القومية
الاسبانية بمدريد ، ومكتبة المجمع الملكي ، والمكتبات العامة في إنجلترا
وايطاليا والنمسا والولايات المتحدة الأمريكية .

وفيما يتصل بالتصنيف العلمي لهذه المسرحيات فانه يعد مهمة صعبة
مهما كان المعيار الذي يعتمد عليه ، فاذا روعي الترتيب الزمني تبين أن عدد
المسرحيات المعروف تاريخ كتابتها لا تتجاوز المائة تقريبا ، وان ظل بوسع
الدارسين تقديم تحليل نقدي لمراحل تطوره ، وبعض التحولات التي طرأت
عليه في أدواته ووسائله الفنية اعتمادا على الجزء الموثوق به ومحاولة موقعة
الباقى بالنسبة له . وان كان يعوق ذلك ما عرف عن مسرح «لوبي دى بيجا»
من خلطه للأساليب والأحداث ونوعية الشخصيات ، ومزج الجوانب الغنائية
والمحلية والشعبية في أعماله المسرحية .

وقد يصعب أيضا الى حد ما تحليلها على أساس أحداثها المميزة ،
ومقابلة الجانب الدينى بالجانب الدنيوى ، أو القضايا الشعبية بالمشاكل
الوطنية ، لأنه ينتقل في أحيان كثيرة بين هذه المستويات بحيث يمكن
للمشهد الواحد أن يعبر عن بطولة حربية ونزعة دينية صوفية معا ،
مما يجعل دلالاته الأخيرة تختلف عن نوعية أحداثه ، لكن بالرغم من ذلك
يظل من الميسور إقامة هذا التصنيف على أساس موضوعات المسرحيات
وبواعث كتابتها والطابع العام لها .

ولما كان شاعرنا ذا صلة وثيقة بجمهوره ، وقدرة فذة على التعبير
عن شواغله فان الطابع الجماعى الذى يتصل بمدى شغف الناس بموضوعات
معينة قد ساعد الباحثين في هذا التصنيف .

ولعل اقتراح « ميننديث بيلايو » فى الربع الأول من هذا القرن
لوضع نموذج محدد لتصنيف مسرحيات « لوبي دى بيجا » على أساس
موضوعي هو أهم ما قسم فى هذا المجال ، وهو يدعو لتقسيمها على
الوجه التالى :

١ - قطع مسرحية صغيرة وتشمل :

فصول دينية مقدسة
فصول الميلاد
قطع حوارية ومشاهد مسرحية
ومدائح

٢ - الكوميديات وتشمل :

موضوعات العهد الجديد موضوعات العهد القديم حياة القديسين أساطير التراث الصوفي	}	(أ) المسرحيات الدينية الماخوذة من :
---	---	--

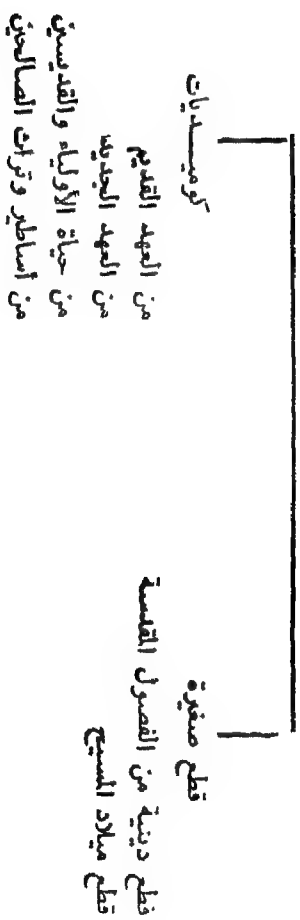
(ب) مسرحيات أسطورية
(ج) من التاريخ الكلاسيكي القديم
(د) من التاريخ الأجنبي
(هـ) من التاريخ القومي الإسباني بمراحله المختلفة .
(و) مسرحيات رعاة
(ز) مسرحيات فروسية

شرقية إيطاليا مثل بوكاشيو وبانديلو إسبانية	}	(ط) مأخوذة من أعمال قصصية
--	---	-----------------------------

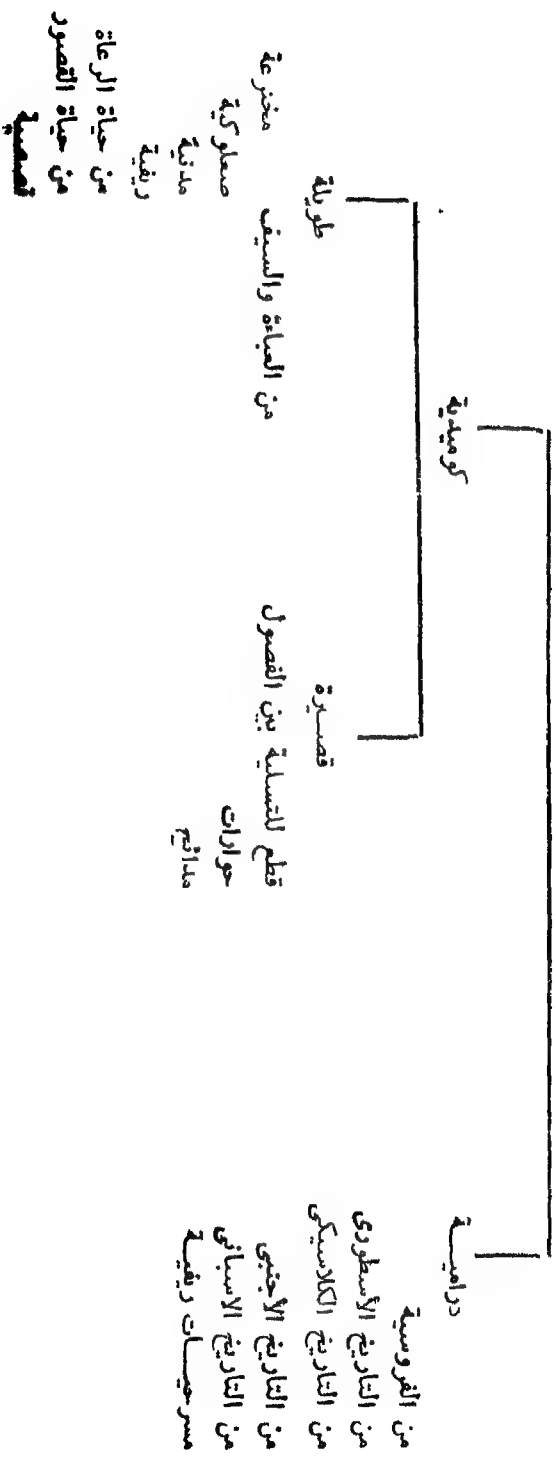
(ك) مسرحيات متشابكة
(ل) تتصل بالعادات الريفية أو المدنية .

وقد لوحظ على هذا التقسيم أنه متداخل الى حد ما ، وأنه لا يبرز أية خواص فنية - ولو من الوجهة الشكلية - للأعمال المسرحية ، بل يتكئ كلية على الجانب الموضوعي البحث ، مما دفع نقادا آخرين لمحاولة تعديله ، وتقديم تصنيفات أخرى تأخذ في اعتبارها الى جانب الموضوعات بنية المسرحيات وخواصها الفنية ، وكانت النتيجة التي انتهوا اليها حتى الآن قريبة الى حد كبير من اللوحة التصنيفية السابقة ، اذ لا ينتظر أن تختلف بشكل جوهري عنها قبل أن تتم دراسة بنيوية دقيقة لمئات المسرحيات المنسوبة « للوبي دى بيجا » وترسم شبكة علاقاتها الفنية ، وهي تضى على النمط التالي :

مسرحيات دينية :



مسرحيات دنيوية :



فالمعيار الذى يعتمد عليه هذا التصنيف الثانى موضوعى وفنى معا ،
اذ لا يمكن لقطعة صغيرة أن تتميز ببنية تشبه مسرحية مطولة ، كما أن
الشخصيات والمواقف تختلف من الدراما الى الكوميديا ، ومن الأعمال
الدينية الى الأعمال الدنيوية ، وهو اختلاف يرتبط بالمضمون الفكرى والاتجاه
الأيديولوجى ، كما يرتبط بمعايير سلوك الشخصيات وتحملها للقيم
الموروثة فى الدراما مثلا ، والطابع الفاجع الدامى فى نهايتها غالبا .
وما ينسحب من كل ذلك على طريقة المعالجة المسرحية . بينما تتميز
الكوميديا بلون من المرونة الخلقية ، فلا يخضع سلوك الشخصيات فيها
لقيم صلبة ثابتة بقدر ما يتواءم مع المصالح المتغيرة ، كما تتميز بغلبة
الجانب البلاغى الشفوى على الجانب المسرحى ، وبحضور العناصر المرحية
وسيطرتها فى كثير من الأحيان . وفى داخل هذه المرتبة الكوميدية يمكن
للباحث أن يضع الفروق الفاصلة بين مسرحيات العبادة والسيف التى تهدف
الى تقديم عادات العصور الوسطى وبين المسرحيات المخترعة التى لا تخضع
لمنطق الواقع الحرقى بقدر ما تجنح الى المثالية والبعد عن محاكاة الحياة
اليومية .

فبوسع الدارس اذن أن يبحث هيكل أعمال « لوبى دى بيجا » طبقا
للتصنيف السابق فى نوعين أساسيين هما الدراما والكوميديا بموضوعاتهما
ومصادرهما المختلفة ، على اعتبار أن الدراما مهما كانت نوعيتها تقوم حول
ارادة حاسمة ذات طابع أيديولوجى ، تدور فيها صراعات نموذجية ، وتقدم
طرائق حلولها ، ولكى تحدث تأثيرها فى الجمهور لابد أن تتضمن وسائل
التواصل الفورى معه ، وهى وسائل يسيرة وشعبية ، مثل لوحات العادات ،
وادخال المهرج الظريف ، واستخدام العناصر الغنائية والفولكلورية والأشعار
الشعبية وصيغ كل ذلك بالطابع القومى الاسبانى الذى ينحو الى استشارة
البطولات الشعبية .

أما الكوميديا فهى على العكس من ذلك تتصل بوظيفة اللعب الفنية ،
حيث يتجلى دور الحظ والقدر ، ويتمثل الخيال فى أزهى صوره ، فتعتقد
خيوط الأحداث وتتشابك ، وتبدو الأقنعة والشخصيات المجهولة ، وقصص
الغرام المكبوتة ، ومظاهرات الحب المبتذلة ، والغموض فى السلوك ، وغير

ذلك مما لا يمكن أن تتسع له الدراما بوظيفتها المحددة في الدفاع عن المبادئ والقيم السائدة .

ومنذ بواكير انتاج « لوبى دى بيجا » المسرحية يعثر النقاد على النمطين الدراميين اللذين يظنان أساسيين في انتاجه بعد ذلك ، وهما دراما الحوادث الشهيرة ودراما الشرف والانتقام . أما الأولى فتقع في اطار محدد مشترك بينها جميعا يدور حول الحروب ، وهى لهذا اما أن تكون مسرحيات ملحمة تعرض للماضى الذى تختلط فيه الأساطير والخيال بالواقع المحدد ، وتلعب فيه المعجزات دورا هاما في اظهار البطولات ، واما أن تكون تاريخية صارمة تبرز حسنات الأقدمين وتظهر عظمتهم .

ودراما الشرف والانتقام من أشهر ما عرف عن مسرح «لوبى دى بيجا» وهى تنطلق أحيانا من وقائع تاريخية ، لكن كمجرد اطار لا تلبث أن تنفلت منه ، وتعرض للقضية بشكل ينطبق على أى عصر آخر ، وهى ذات هيكل مشترك محدد أيضا ، فالحدث يتقدم فيها من خلال نموذج الفعل ورد الفعل، والضحايا – مثل القروى فى مسرحية نبع أوبيخونا – يدركون العدوان الواقع عليهم ، ويتحولون فى انتقامهم الى معتدين ، وبهذا الشكل تتقدم الأحداث بحثا عن الحل ، ويصبح دور الملك هو الانتصار للشرف ورد العدوان ، على اختلاف فى المواقف والشخصيات والأشكال .

وفيما يتعلق بالأعمال الكوميدية فهى تكاد تدور كلها حول موضوع عام يتصل بعلاقة حب بين رجل وامرأة ، تقوم فى وجهها عقبات متعددة ، مثل اختلاف المرتبة الاجتماعية ، أو معارضة الأب ، أو منافسة محب آخر ، أو ارتباط المرأة بظروف معوقة ، أو بخليط من بعض هذه العناصر ، لكن ذلك لا يمنع الأبطال من ممارسة الحب وتحقيق غرضهم فى نهاية الأمر ، وتخضع بنية معظم هذه الكوميديات لنموذج مشترك ، اذ تبرز رغبة الحب وتطلب حقه فى الوصال والاشباع ، وهو حب ينشأ عادة عند « لوبى دى بيجا » من النظرة الأولى ويقع دائما فى الفصل الأول ، ثم لا تلبث العقبات أن تنشب فى طريقه ، وتبدأ عمليات التحايل للتغلب عليها ، وعادة ما تتولى المرأة هذا التحايل ، وهو لب المسرحية ، ثم تنتهى المسألة بتذليل الصعاب وتزوج بالزواج . بيد أن هناك نوعا معينا من الكوميديا الريفية

يرتكز على محور آخر هو هجاء المدينة وشجب حياة البلاط والتمدح ببراءة وطبيعية الحياة الريفية . وتدور عادة حول أحد النبلاء أو إحدى الشريكات في هربها من المدينة ومبازلها ولوثة المال والغرائز فيها ، والوصول الى الريف كملجأ أخلاقي للفضائل والشرف والحياة العائلية ، والعادات الصحية ، ثم احتكاك هذين العالمين في موقف غرامي ينتهي بتمجيد الحياة الطبيعية واكتشاف ما فيها من نبل يعادل أو يفوق نبالة البلاط والمدينة ، كما نرى في مسرحية « القروي في عقر داره » ، وسنعود بالتحليل لجملة هذه القيم عند تحديد رؤية العالم في مسرح « لوبى دى بيجا » .

واذا ألقينا نظرة على ما ترجم للغة العربية من هذه المسرحيات لنعرف مكانها في هذا التصنيف ، وجدنا أن « نبع أوبيخونا » التي ترجمت بعنوان « ثورة الفلاحين » مأخوذة من بعض الأحداث التاريخية الواردة في الكتب المعاصرة للمؤلف ، ومنها كتاب « أندرادا » المنشور عام ١٥٧٢ والذي اطلع عليه « لوبى » بكل تأكيد ، ويرى بعض النقاد أن اهتمامه بتلك الرواية جاء نتيجة لانتشار مثل شعبي في عصره يقول : « نبع أوبيخونا – أى كل القرية – هي التي فعلت ذلك » . بالاضافة الى أغنية سائرة من « الرومانت » تمجده تمرد القرويين وتتغنى به ، وبالرغم من الدلالات السياسية والنضالية التي أضيفت الى المسرحية فيما بعد فإن المؤلف قد التقط فيها أحداثا تاريخية فعلية وأضفى عليها روحا مستقاة من حياة الجماعة في عصره ، فأبرز نبل القرويين وإدراك الملك والكنيسة لدورهما المثالي في انقاذ المضطهدين من الظلم الواقع عليهم ، لكن هناك ملمحا تفصيليا ينبغى أن نتوقف عنده قليلا لنندرك طبيعة هذا الموقف المثالي وبعده عن التأويلات التي أضيفت عليه فيما بعد . فقد كان ثمة سبب اقتصادي لتمرد الفلاحين أشار اليه المؤرخون في الرواية المذكورة ، لكن الشاعر المسرحي قد استبعده ، وآثر أن يكون الحافز الأساسي هو الانتقام للشرف لا للظلم المادي ، ذلك لأن وعه التاريخي لم يكن ليرقى حينئذ الى هذا المستوى ، وتمرد الشعب عنده لابد أن يتم داخل الخضوع المطلق لسلم القيم والنظام الماثل فيه ، على عكس ما تنحو الى اثباته التأويلات الحديثة . وسنعود الى تحليل بقية عناصر هذا السلم فيما بعد .

أما المسرحية التي كتبت هذه الدراسة أولا كمقدمة لها وهي « نجمة

اشبيليه « فهي نفع من هذا المصنيف في منطقة التاريخ القومي الاسباني والأساطير التي حيكت حوله ، وهي من قبيل الدراما كما ينضح من أحداثها ونهايتها وبنيتها ، وقد اختلف الدارسون في مدى صحته نسبتها الى « لوبي دى بيجا » ، اد أنها وصلت اليها في روايات متعددة ، فيرى « مينيديت بيلايو » أنها نص من أهم أعمال « لوبي دى بيجا » المسرحية ، وإن كان قد قام بتعديل مشاهدتها في بعض الروايات « أندريس دى نلارا مونتى » ويؤيده في ذلك مجموعة من الباحثين المحققين ، بينما يرى الناقد الفرنسى « فولشى دلبوسك » أنها ليست من أعمال شاعرنا الكبير نفسه ، وإن كانت تسير على نهج مسرحه الذى اتبعه أنصار مدرسته ، ويلاحظ الدارسون المحدثون أن بنيتها الدرامية تمثل نموذجا مكتملا للنمط المسرحى المألوف عند « لوبي دى بيجا » وأن قيمتها الفنية وشهرتها الأدبية ، كل ذلك يضعها في مقدمة أعماله الفنية التى ظفرت بأعجاب عالمي في كل الآداب . فالصراع الدامي الذى يحتدم فيها بين الحب والواجب عند « سانشو » والنزوة المحيومة التى تحمل الملك على التعرض للاهانة والاصرار على الانتقام بعد ذلك ، وانتصار الواجب بالتضحية بالحب من جانب « استريا » مما يفرز نموذجا دراميا قويا لا يلبث أن ينتهى الى الترهيب ، ويؤدى الى تجسيد مجموعة القيم التى كرس مسرح « لوبي دى بيجا » للدفاع المستمر عنها ، وهى لذلك تصبح مسرحية نموذجية في دلالتها على طبيعة انتاج شاعرنا الموزع بين أعمال مؤكدة وأخرى مشكوك في نسبتها اليه ، وإن لم يشك أحد في اصطبغها بصبغة مدرسته المسرحية المميزة .

وقبل أن ننتقل الى تحليل بعض القيم الفنية والاجتماعية في انتاج هذه المدرسة ومعلمها الأول يجدر بنا أن نوضح بعض خواص عروضها المسرحية التى يلاحظ النقاد أنها تتميز بما يلي :

١ - أنها غير محددة من الوجهة المكانية ، فيبدو المسرح كما لو كان عازيا لا يتضمن أى عنصر يساعد على توصيف المكان ، ونادرا ما يستخدم الأثاث أو قطع « الديكور » الأخرى ، مما يجعل اللوحة تكتسب معناها فحسب من الكلمة فعلى الممثل أن يحكى شيئا عن المكان الذى يقف فيه أو يتوجه اليه ، وعلى المشاهد أن يستنتجه من ملابس الممثلين وكلماتهم .

٢ - الاقتصاد الشديد في استخدام الأدوات المسرحية المساعدة ، وهذا بمقتضى البنية النموذجية لما يطلق عليه « كوميديا الدهاليز » ، اذ كانت تقدم أساسا في أفنية بعض المنازل ، وباستثناء المسرحيات الأولى التى عسى فيها مؤلفنا بمظاهر حياة البلاط وما يحيط به ، مما يتطلب تجهيزات مسرحية منرفة فائقة فإنه كان يفضل في معظم أعماله المشهد

العلى ، ولا يستخدم سوى الأسوار الحديدية للغزل الليلي ، ويشير الى مالا يعرض بكلمة « بالداخل » ، والى جميع العناصر المرتفعة بأنها « من خلال الشرفة » ، دون أن يستخدم الوسائل المسرحية الأخرى التى كانت معروفة فى عصره .

٣ - ويترتب على ذلك اعباراه مسرح حوار فى الدرجة الأولى ، مما يجعله يستغنى بالدريج عن فخامه مساح البلاط واشارانه المبالغ فيها ، ويتركز على الكلمات الموجزة القاطعة ، التى ينطق بها الممثلون فى تراسق نشط بالألفاظ الموظفة لخدمة نمو الحدث والتعبير عن مشاعر الشخصية ، أو حكاية ما يحدث فى الخارج ، ومن هنا تختفى الخطب المطولة ، وتحل محلها ألعيب الألفاظ ، ومرح العادات الشعبية ، والعبارات الشعرية الشائعة ، والأمثال السائرة فى كلمات مركزة قوية .

٤ - غلبة المشهد ، ففى مقابل مسرح البلاط السابق عليه كانت تتوالى اللوحات والمناظر المتجمعة فى مكان واحد ، وحول موضوع مركزى نجد الحوادث عند « لوبى دى بيجا » تدور فى مشاهد مطولة مفتوحة لا تستوجب مواقف معلقة ، ونجد بنية المسرحية وقد استقرت نهائيا فى ثلاثة فصول موزعة الى مشاهد ، تتطابق عادة مع دخول وخروج الشخصيات ، وهى مشاهد متسلسلة تدمج العناصر الفكاهية فى الحدث ذاته ، وتستبعد اللوحات والمناظر المسلية التى كانت تحشر بين الفصول .

أما كيف يتم تطوير المسرح القومى الاسبانى حتى يصل الى هذه النتائج على يد مبدعه الأكبر « لوبى دى بيجا » فهذا ما سنحاول شرحه بتركيز فى السطور التالية .

القيم الفنية والاجتماعية فى مسرحه :

عندما نقرب من أعمال « لوبى دى بيجا » فان الانطباع الأول الذى نرتطم به هو الدهشة أمام أبعاده الكمية والنوعية ، ويكفى أن نتذكر أن ما بقى من أعماله المسرحية فحسب يتجاوز خمسمائة عمل ، عدا مؤلفاته الغزيرة الأخرى غير الدرامية ، ولا شك أن هذه الأعمال لا تصدر الا عن تدفق فكرى وفنى عنيف ، مما يجعلنا نواجه المشكلة التى طرحت منذ عصره وهى مدى صلابه قوامه الثقافى وجودة أعماله الأدبية .

وقد ذهب بعض النقاد المحدثين الى أن تكوين هذا الشاعر كان يعتمد على التنقيف السطحي أكثر مما يضرب بجذوره حقيقة فى العلوم الانسانية العميقة ، فقد امتص ما كان متداولاً فى عصره من حصاد معرفى لم يلب أن صبغه بطابع مثقف لامع ، دون حاجة الى سهر الليالى فى تحصيل

النصوص العسيرة ، ولا تفسير الاشارات الشاردة ، وكما كانت حياته دوامة . لا تتوقف أمام شيء فان موقفه من المعرفة لم يتعد ذلك الاطار ، اذ كانت بالنسبة له مجرد حقيقة حيوية أخرى :

أن نتحدث للعامة بالتفاهات

ونشبع ذوقهم بقدر ما يدفعون

وكان يطلق على مسرحياته أحيانا « المتوحشة البربرية » ، مما جعلهم يفترضون ازدواجا مائلا في شخصيته الفنية ، حيث نجد من ناحية الشاعر العظيم مؤلف المسرح الشعبي الشهير ، ونجد من ناحية أخرى شاعر القوافي المتقنة ، والقصائد الغنائية المفعمة بالعناصر الثقافية الاغريقية واللاتينية والايطالية . وهو من هذه الوجهة كان لا يرضى عن أعماله المسرحية ، ولا يفتأ يعيب عليها ما تزخر به من نقص ، وما تنم عنه من سرعة وتعجل .

لكن هذا التقسيم الى شخصيتين منفصتين ، بالرغم من توافقه في الظاهر مع النوعين. المشار اليهما في انتاجه الأدبي يحول دون الفهم لمؤلف أقوى الشطرين وأيقاها على الزمن ، وهو الشطر المسرحي الذي استغرق منه قرابة ستين عاما ، وتمنح عن أخصب وأوفر انتاج عرفته الآداب العالمية . مما لا يعين على تفسيره بحال أن تغفل روح التواصل المتجدد . ونسبه بانعدام المبادئ والتناقض مع مبدعه ذاته ، وربما كانت بعض تصريحاته عن الأدب - مثل التي أوردناها آنفا - ضارة بفنه ، الا أن احساسه بأنه قد وصل الى ذروة المجد والنجاح كان يجعله في حل من أن يكشف عن لحظات الضعف في تقديره لأدبه واغتراده به معا ، فلا يفتأ يشير الى المسرحيات الشهيرة باحتقار واستخفاف ، ويصفها بأنها « أشعار سوقية » لا تستحق ما ظفرت به من عناية ، لكن هذا الروح العاطفي الخلاق المتوثب الذي لا يرضى في قلقه المشبوب عما أنجز ، ويرى دائما أنه فوق ما أدرك وما سيدرك ، انما هو من طبائع العبقرية التاريخية الكبرى ، خاصة في تلك الفترة التي كانت تختمر فيها خصائص الرومانتيكية قبل أن تتجلى على خشبة المسرح ، ومن ثم لا ينبغي أن نحسب عليه حسابه العسير لنفسه أو نؤاخذه بنقصه الذاتي ، أو نستنتج من ذلك كما يفعل البعض ازدواجا في شخصيته ، بل ربما كان هذا دليلا على درجة عالية من التناغم والصدق الداخلي والعفوية الطبيعية في الاحساس بالاشياء والصراحة في نقدها مهما كانت غالية أو اثره لديه .

واذا كان « لوبي دى بيجا » في الواقع أكثر الشعراء شعبية في تاريخ اسبانيا فان ذلك يعود الى أنه قد قمص دون تحفظ روح شعبه ، وكتب استجابة لضروراته ، وكما عمل سكرتيرا خاصا « لدوق سيسا » فانه - على

حد تعبير مؤرخيه - قد نصب نفسه سكرتيرا عاما للتعبير عن حاجات شعبه الروحانيه الجماعية خلال فترة من أهم فترات تاريخه الامبراطوري . وهو بهذا يعتبر صانع المسرح القومي الاسباني بكل ما تعنيه هذه العبارة ، وقد وصل الى ذلك بان عرض عليه الحياة الجماعية والأحداث الفردية ، معليا شأن قيمه وتقاليد وراثته ، ففي مقابل مسرح البلاط المحدود في زخرفته واحتفالاته وتأنقه ، والمسرح الديني في طقوسه وراثته الخارجى ، يضع شاعرنا نقله في كفة مسرح الحياة الشعبية العامة فيما تغزل وتنقص ، وترفع وتخفض ، وترضى وبغضب . وهو اد يقترب من النوعين الأولين ، ولا بد له في خصوصيته وشموله من أن يقترب منهما ، يضىفي عليهما طابعه الذى يخرج بهما على محليتهما وقصورهما في نطاق البلاط والكنيسة ، ويجعل منهما نظيرا مجاوبا للمسرح الشعبى الصادق .

ومن ثم فان الخاصية الجوهرية الأخرى التى تتأسس على هذا الطابع الشعبى القومى فى كل انتاجه المسرحى هى الارتجال ونقص الثقيف والتحصيص ، فلم يكن له أن ينأمل فى الظواهر ، ولا أن يتعمق فى الأسرار ، ويتخذ منها موقفا شخصيا أو فكريا متميزا ، بل كان فى عفويته واستجابته السريعة الشاملة لأية دفعة الهام تحيل أحداث حياته ومشاعر أمته فورا الى أعمال أدبية نموذجاً لحيوية الأديب فى عصره ، وكلما انضحت لدى الدارسين تفاصيل حياته كلما تجسدت أعماله وشفّت على ضوءها كترجمة صادقة مباشرة عن جميع ذبذباته ولحظات ضعفه وقوته . وقد قدر له - كما أوضحنا من قبل - ولّى فضولى ، ممن تربى فى نعمته ، وارتبطت حياته خلال فترة طويلة به ، أدرك أهمية جمع وثائقه الخاصة ، وأخباره الشخصية ، وتفاصيل حياته اليومية ، فجمع كل رسائله واحتفظ بها ، وترك بهذا للمؤرخين مادة لا تنضب ، ولا تدع جانبا خفيا فى حياته دون توضيح ، ولا شاردة من سيرته دون كشف وتعريه ، كما لا تدع حلقة من انتاجه الدرامى والشعرى دون أن تجذبها وتنظمها فى سلك حيوى متين . وان كانت من ناحية أخرى قد أسرفت فى تعرية نزواته وحالاته ، وبالغت فى مطاردة سكناته وحركاته ، مما جعلها تحجب كشهادة معاصرة الجانب الرفيع الذى لا يرى عن قرب ، وتغفل من منظور ولّى النعمة ما يسبو به الأديب ويتجاوز مقام راعيه . من هنا نفهم موقف « بيدال » الذى يدعو فيه النقاد للاهتمام بالسيرة الأخرى لشاعرنا ، ونفرض أيديهم - على حد تعبيره - من تقلب أكادس القمامة المتجمعة على بابه .

ولكى نجلل مصادر « لوبى دى بيجا » الثقافية ، ونلمس تأثيرها فى كتاباته المسرحية بأبجاء ، لابد أن نتذكر أنه كان يقرأ الاغريقية واللاتينية ، والاطالية والفرنسية . المرتفالية ، ولا يحتاج الأمر لبحث دقيق كي نعرف

المأمة التام بالحصاد الميثولوجي الكلاسيكي ، فقد عرف كيف يوظف رموزه للتعبير عن العواطف البشرية الخالدة ، مما يجعل من العسير على الباحثين أن يسلموا بالفرق الحاسم لديه بين المعرفة السطحية المزيفة والتعمق الحقيقي في دلالتها ، ويدفعهم الى التريث في قبول اتهام هناقسيه وحساده له ، ممن لم تكن لديهم قدرته الفذة على قراءة أهم وأجمل الكتب في عصره وكل العصور ، وهو كتاب الحياة المفتوح ، حياته نفسه وحياة شعبه من حوله ، في بعدهما التاريخي والمعاصر . وبذا أصبح « لوبي » شاعرا تراثيا قوميا في نفس الوقت ، فهو يعيد تكوين تقاليد أمته الشعرية ، وأحداثها التاريخية ، وابتلع أساطيرها مملنا :

كل شيء يتوحد

التاريخ والشعر

ويضيف اليها ما تفرزه الحياة اليومية على عهده ، مما يتلاءم مع درجة وعيه بها ، طبقا للتطور التاريخي في عصره .

وقد كانت هناك ثلاثة موضوعات أثيرة لدى « لوبي دي بيجا » هي المملكة والدين والشرف ، فقد شهد القرن السادس عشر بداية تحليل البنية الاقطاعية في المجتمع الاسباني ، وبروز مصالح طبقات جديدة من عامة الناس ، واصطدامها بحقوق النبلاء والأشراف ، واحتدت هذه المواجهة خلال القرن التالي بانتهاء الفتوحات الأمريكية وضعف الامبراطورية ، وكان على شاعر اسبانيا الأكبر وصانع مسرحها أن يحدد موقفه ويكون تعاطفاته ، فآثر - للوهلة الأولى - عامة الناس بطبيعة الأمر باعتبارهم الجمهور الذي يتوجه اليه بمسرحه . لكن الوعي بهذه المواجهة لم يكن قد اكتمل ، ومصالحة الشخصية في يد من يعمل في خدمتهم من النبلاء ، مما جعله يهتدي لصيغة مصالحة عفوية وطبيعية ، هي تقديس المملكة وتكريس التعاطف معها كرمز للاستمرار التاريخي من ناحية وضمان لحد أدنى من العدل في مواجهة التجاوزات الاقطاعية من ناحية أخرى ، هذا الشعور بالولاء المطلق للملكية يمثل حجر الزاوية في كثير من أعمال « لوبي بالفلاح البسيط عنده يحس في اندماج هويته مع الملك أنه قد أصبح واحدا من رعاياه الأوفياء بغض النظر عن المواقف والمصالح القريبة ، والملك ينضم له النبلاء والشرقاء وإن كانوا جميعا يقفون صفا واحدا أمام من يأتي من الخارج من الأعداء .

على أن هناك توافقا آخر يعزز هذا التوافق في الهوية والمصالح ، ويمثل عاملا فعالا في الوحدة القومية الاسبانية حينئذ ، وهو النابع من الحماس الديني الذي كانت قد بردت حميته بعض الشيء بانتهاء حروب.

الاسترداد - كما كانوا يسمعونها - ضد الدولة العربية الأندلسية ، الا أن هذا الحماس الديني لم يفقد قدرته على تحريك مشاعر الناس واستنارة عواطفهم بفضل استثمار رجال الدين له واستمرار محاكم التفتيش في تغذيته بالسبف قبل الذهب . وكان مسرح « لوبي دى بيجا » يمثل الى حد كبير هذا الشعور الديني بعرضه للمعتقدات الراسخة للشخصية الاسبانية الكاثوليكية التي لا ينازعها الشك في صحة مواقفها ، والمنتصرة على أهل الأديان الأخرى في أرضها ، والتي تصم أذنيها عن أية دعاوى للحركة البروتستانتية في بقية البلاد الأوروبية ويضاف الى ذلك أيضا في سلسلة التوافقات التي تجعل من مسرحه بلورة مركزية لقيم مجتمعه وشواغل أفراد أمانته للروح الغالب على الأدب الشفاهي وتقاليد الغناء « الرومانثي » التي قد يتبناها من الأغنيات الشعبية القصيرة الدائرة على الألسن ، أو يسدعها على نمطها ، وفي كلتا الحالتين فإن جمهوره يترنم بأبياته وربما يكملها مع بقية المنشدين على خشبة المسرح .

ثم يأتي محور ثالث وهو الشرف والحفاظ على العرض ، ومع أن « كالدرون دى لباركا » قد جعل منه القضية الجوهرية في مسرحه حتى نسب اليه ، الا أن « لوبي » قد أسسه فيما وضع ، بل وجعل مفهومه ليس قاصرا على الملوك والنبلاء ، فأصبح بوسع الفلاح البسيط أن يعتقد بالشرف كقيمة عليا باعتباره « مسيحيا قويا » يؤدي واجباته .

ويعزو النقاد فكرة الصراع حول الشرف في المسرح الاسباني الى مصادر مختلفة ، فبعضهم يرجعها بشكل مباشر الى التأثير العربي الاسلامي في المجتمع الاسباني خلال الحقبة الأندلسية المديدة ، ويؤثر بعضهم الآخر أن يرجعها الى روح الفروسية السائدة في كتب مغامرات الفرسان ، أو الى تأثير المسرح الايطالي ، أو الى العادات والتقاليد القومية في شبه الجزيرة الأيبيرية . على أن المحققين من الدارسين يرون فيها انعكاسا لمجموعة من القيم السائدة في العصور الوسطى في العالم بصفة عامة ، وفي بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط بصفة خاصة ، وأن انتقالها من الحياة الى الأدب قد تم بفضل الانتاج الملحمي الشعبي الفروسي . الذي زخر به الأدب الاسباني في تلك الفترة ، خاصة وأن هذا الأدب الملحمي يمثل خميرة المسرح ، اذ يعتبر أهم مصادره في الموضوعات والاتجاهات . والثأر والانتقام للشرف هو عصبه الرئيسى كما يتضح في مجموعة « أمراء لارا » وفي ملحمة « السيد القمبيطور » وفي أغاني « الرومانث » . وامتداد فكرة الشرف البطولية لتشمل ما يتصل بالمرأة والعرض كان من حملة خواص هذا الأدب الملحمي أيضا . على أن هذا التفسير لا يتعارض بدوره مع ما كان معروفا ، تشتمل القيم السائدة بالتقاليد التي ترسخت

لدى المجتمع ابان الوجود العربى الطويل مما جعلها يزدهر فى الانتاج الأدبى الاسبانى دون غيره من الأداب الأوربية التى تنساركه فى مجمل العناصر الثقافية المكونة باستثناء هذا الاعتبار التاريخى المتميز .

وفىما يتصل بالشخصيات الأساسية فى مسرح « لوبى دى بيجا » فإنها فى معظمها من هذا النوع الذى يتميز به مسرح « الباروك » ، اد تقوم على مجموعة من الثنائيات المتقابلة فى معظمها ، مثل الرجل العاشق والسيدة المعشوقة ، وغالبا ما ينتميان لطبقة النبلاء والأشراف أو من يسور فى فلكها ، ثم جاءت الكوميديا القروية فقدمت أزواجا من المحبين من أغنياء الفلاحين ، وفى مقابل هؤلاء يأتى أزواج الخدم والتابعين لادراج المسرحية فى الواقع وسباقه ، اذ يفرض عليها نوعا من السلوك النفعى العمل فى مقابل سلوك ساداتهم المثالى فى ظاهره ، وان كان فى حقيقته أشد مادية منهم ، أما مقابل الفلاح الميسور فى الكوميديا الريفية فهو الأجير الذى يعمل فى خدمته .

وبين هذين النمطين من الشخصيات النموذجية تظهر مجموعة من النماذج البشرية التى تقوم بدور الحشو للأحداث ، مثل الطلاب والجنود والهنود المجلوبين من القارة الجديدة والصعاليك وغيرهم ، ونادرا ما يظهر أحد من التجار والموظفين والحرفيين من الطبقة البرجوازية التى لم يكن قد تبلور دورها الاجتماعى بعد ، مما يجعل من المسير أن تبرز فى هذا الاطار . وأهم الشخصيات التى تتحرك بالأحداث فى مسرح « الباروك » وعند مؤلفنا هى :

١ - الملك : ويبدو منه جانبان ، أحدهما يمثل السلطة العليا التى التى تقوم بدور الحكم ، وتضع موازين العدل ، وترد الأمور الى نصابها فى الصراعات المحتدمة ، مثلما نرى فى « نبع أوبيخونا » وفى « خير عمدة هو الملك » ، وثانيهما يتصل بدور العاشق المغامر المطارد للحبيبة كما نرى فى مسرحية « نجمة اشبيلية » .

وإذا كانت الطاعة العمياء والاحترام المطلق هما ما ينبغى على الرعية أن تتحلى بهما تجاه الملك كسلطة عليا فانه لا يمعن فى استخدام نفوذه كعاشق الا فى اللحظات الأولى فحسب تحت اغراء الجمال وتزيين المحرضين، ثم لا يلبث أن يتراجع عن هدفه عندما يتضح له خطأ سلوكه مستعيدا دوره كحكم عدل ومستعبدا مشورة ناصحى السوء :

اذ أن التغلب على النفس

انما هو اعظم انتصار

٢ - العاشق والسيدة : وهما شخصيتان محوريتان فى المسرح ،

وعادة ما ينتميان لطبقة النبلاء والأشراف ، وإن كان من الممكن — كما ذكرنا — أن يكونا من غيرها ويجب أن يتصفا بمجموعة من الخواص منها كمال الخلقة وجمال الشكل وكرم المحند وغلبة المثالية في الحب ، فلا تعرض لهما أية مشاكل مادية ، ولا تبدر منهما أية إشارة دنيئة ، ولا بد للسيدة أن تتحلى بالسرف وتحرص على الحفاظ المطلق عليه ، كما أن على الرجل أن يتصف بالشجاعة والاقدام ، وحسن الذوق والقدرة البالغة على ممارسة فنون المبارزة والصراع بفروسيه ومهارة ، أما السيدة فلا بد أن تكون أيضا حكيمة ماهرة تهجد الحيلة والمناورات للوصول الى العاشق الذي تهواه ، ولتحقيق أغراضها التي تتركز في الزواج بمن تحب .

فهما كانت العلاقات التي تعرضها المسرحية غير مشروعة فإنها لابد أن تنتهي الى الزواج الذي تعترف به جميع السلطات المنحلة في المسرحية من عائلية ودينية وسياسية ، ويعتبر القناع من أدوات الحيلة النسائية التي تسمح للسيدة بالتخفى والحصول على ما تريد .

٣ - الوالد : وهو والد السيدة عادة : لأن والد الرجل لا شأن له بتصرفاته وليس مسئولاً من الوجهة الأخلاقية عنه ، ومن المعتاد أن يكون شريفا نبيلاً هو الآخر بطبيعة الحال ، وأن يكون نموذجاً للحفاظ على الشرف والدفاع عنه وقرار النظام العائلي وتجسيد قيمه . ومن هنا فإن أية محاولة للاعتداء على عرض بنته لابد أن يتعرض لها ويصححها ، وهو المكلف باختيار الزوج فإذا تعارضت آراؤه مع رغبات ابنته لجأ الى الحيلة لاقناعها ، وإن كان يسلم عادة في نهاية الأمر بما ترتضيه ما دامت لا تخرج عن القيم المتبعة ، وقد يتذرع بوسائل دامة لتصبح الوضع الخاص بشرفه ، كان يقتل الزوج لاضفاء صبغة المشروعية على علاقة ابنته بعشيقها وزواجها منه .

٤ - الزوج : وظهور سيدة متزوجة في المسرحية يجعلها بالضرورة من النوع الدرامي ، لأن علاقات الحب والخطبة من قبيل الكوميديا ، أما الزواج فيحيلها الى الدراما ، والزوج في هذه الحالة هو المكلف بالحفاظ على عرضه وشرفه والانتقام ممن تسول له نفسه المساس بهما ، وهو انتقام يقره الملك عادة فيما بعد ، وقد يوجه للمرأة الخاطنة ولعاشقها معا ، وبالرغم من أن مؤلفنا من أنصار هذا الانتقام إلا أنه لا يصل به عادة الى نهايته الفاحشة في جميع الحالات كما يفعل تلميذه وخليفته « كالدرون دي لباركا » الذي اشتهر بذلك .

٥ - المهرج : وهو الشخصية التي تقابل النسل العاشق ، وعادة ما يكون من خدمه وأتباعه ، مما يجعله يقوم بدور الربط بينه وبين المحبوبة ، ويجعل تصرفاته تتسم بالمرح وروح الفكاهة لمعارضته لتصرفات سبده

انرصينة الجادة ، فهو ادن مساعد للبطل ، وعادة ما يقع بدوره فى عرام وصيفه السيدة المحبوبة ، وهو شغوف عادة بالملذات الحسية من مأكلا ومنسرب وملبس ، لكنه يظل مع ذلك خادما وفيا لسيدة ، وناصحا عمليا له فى معظم المواقف . وقد حاول المؤلفون من بعد « لوبى دى بيجا » أن يقصروا دوره على المرح والطرف دون أن يرفى لمرنة النصيح والمشورة حفاظا على المسافة الاجتماعية بينه وبين سيدة بتقاليد عصره .

٦ - وهناك شخصيات أخرى تقوم بأدوارها الثانوية فى هذا المسرح مثل الفلاح والجنسدى والطالب والعائد من القارة الجديدة ، لكنها غالبا ما تدور فى فلك الشخصيات السابقة ، ولا تضطلع بدور البطولة فى أى عمل ، وقد بحث النقاد مصادر هذه الشخصيات وهل تعود الى الواقع الذى تمثله والطبقات التى تبرز منها فتفرضها الحقيقة التاريخية ، أم أنها مجرد شخصية أدبية فى الدرجة الأولى ، توضع لمقابلة شخصيات الأبطال وإبراز خواصها فحسب . ويبدو أن هذا مجرد خلاف فى التأويل النظرى لشخصيات المسرح « الباروكى » ، أما من الوجهة العملية فان المؤلفين فى محركاتهم للأقدمين وللحياة يخلطون عادة بين المستويات ، مما يجعل الحكم على درجة الواقعية بالنسبة للشخصيات ينبغى أن يأخذ فى اعتباره الأسس الجمالية للواقعية ومدى تمثيلها فى إنتاج هذه الفترة .

ومن ناحية أخرى كان مسرح « لوبى دى بيجا » - مثله فى ذلك مثل بقية المؤلفين فى عصره - لا يكتب الا بالشعر ، وليس فى هذا غرابة ، فقد كان النثر مرفوضا كأداة للتعبير الدرامى ، فالمسرح كما نعلم كان موزعا بين التراجييديا أو المأساة والكوميديا أى الملهاة ، ولأن الشعر التقلبى احسارى فى الأولى واختيارى فى الثانية فان الميزان كان يميل دائما الى جانب الصيغة الأسمى والأرقى .

واذا كان الموكلون بعرض المسرحيات - وهم الممثلون - على حظ قليل من الثقافة ، باستثناء بعض الممتازين من رؤساء الفرق ، وهم يتوجهون الى جمهور عامى فى جملته ، فان الشعر يصبح حينئذ أقرب الى الحفظ وأسهل فى التلقى ، اذ أن طول الأبيات وطبيعة ايجازها فى التعبير عن الشعور وما تعتمد عليه من وزن وقافية ووضع خاص للمقاطع ، كل هذا كان يسهل تلقى المقطوعات الشعرية ، وبعد المستمع لتقبل الأبيات التالية التى تاتى فتشبع هذا التوقع ، كما أن الشعر كان يعزز طامع التباعد بين الواقع والخيال ، وكان هذا الشاعد ضروريا فى تلك الفترة لضمان وجود المسرح نفسه ، واستجابته لدوجة الوعى التاريخى بالواقع فى عصره .

واذا كان للشعر علاقة خاصة بفن الرسم فى تلك الآونة فان

« لوبى دى بيجا » كان شديد التمسك بالعبارة التصويرية القديمة التى تقول « بأن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق » ، لكن الشعر المسرحى لم يكن رسماً بهذه الطريقة التجريدية ، بل كان يؤدى وظيفة بعض اللوحات والمشاهد التى أثرت عن ذلك العصر ، مثل مجموعة اللوحات القوطية التى تقدم قصة الخليقة والفداء وعدالة الدار الآخرة ، وهو ما يشير اليه « لوبى » فى حديثه عن الدراما التاريخية ومحاولتها استيعاب كل شئ من بدء الخليقة الى قيام الساعة . كما يشير أيضاً الى هذه العلاقة الحميمة بين الرسم والأدب فى أبياته المتضمنة فى قصة « أركاديا » عندما يقول :

يبدو لى ما تحكيه من قصتك

كأنه المنظر البعيد الذى يرى فى الرسم

للسماء الغامضة حولك كهالة للمجد

وهو نفسه المبدأ الذى يعبر عنه تلميذه « تيرسو دى مولينا » بوضوح قائلاً : « ليس من العبث أن يسمى الشعر بالرسم الحى ، إذ أنه فى محاكاته للطبيعة الجامدة فى حيز محدود على القماش يرسم الأبعاد القرية والبعيدة فى دلالاتها المختلفة بشكل يقنع الناظر ، وليس من العدل أن ننكر على القلم ما يبيحه لريشة الرسام » . ومن هنا يعتمد على وحدة اللوحة وتماسكها لدعم وحدة الدراما وقوتها فى الدلالة على الأحداث ، وتصبح المقارنة لصالح الشعر وتعزيز قوته وقيمتها الجمالية الدرامية .

ونعود الى ايجاز خلاصة القيم الفنية والاجتماعية فى مسرح « لوبى دى بيجا » فيما يطلق عليه رؤية العالم لنجد أنه كنموذج من مسرح « الباروك » كان ذا وظيفة محددة موجهة لدعم القيم الاجتماعية والسياسية المتمثلة فى نظام الملكية المطلقة ، فلم يكن للأدب المسرحى أن يضع موضع الشك هذا النظام الاجتماعى ، ولا ما يعتمد عليه من معايير حتى ولو كان ذلك من قبيل تطرف المهرجن . بل ان المسرح لا يفتأ يدعو الجمهور - بطريقته - الى الاقتناع التام لصالحية القسم الاجتماعية السائدة ، ويعثر على أقوى مبررات الطاعة العبياء لها ، أما أهم هذه القيم فهى :

- الحب : وهو كما رأينا الموضوع الرئيسى فى مسرح العصر الذهبى الاسبانى عامة وأعمال « لوبى دى بيجا » خاصة ، وهو الذى يولد المواقف الدرامية المختلفة وله قدرة فائقة على تكييف الأحداث وتوجيهها ، وقد ينتصر ظاهرياً على الفوارق الاجتماعية ، فتقع سيدة نبيلة فى غرام فلاح بسيط ، أو يتوله فارس شريف فى عشق قروية ساذجة ، لكن هذا لا يلبث أن يتكشف عن محم د وهم خادع ، اذ سرعان ما تتبين حقيقة الشخصية الكامنة وراء القناع الأول ويتضح أن الطرف الآخر على نفس القدر من النبالة

المتخفية والشرف المستتر ، وقد يقع الحب فى صدام مباشر مع الحكم ، كأن يتعارض مع رغبات الملك ذاته ، أو قواده ومقربيه • وغالبا ما ينتصر الحب فى نهاية الأمر بنزول الجميع على ارادته طوعا أو كرها ، ولو كان ثمن ذلك التضحية الدموية فى سبيل الحفاظ عليه ، فالحكم قد يحبط مسيرة الحب نحو أهدافه ، ولكنه لا يبدله ولا يحل محله ، ولا يرغم الأبطال على الحياة بدونه ، فاما أن يعيشوا به أو يموتوا معه •

ومن هنا فان الذهاب الى مسرح « لوبى دى بيجا » فى ذلك العصر كان يعنى السباحة فى بحر من الوهم الحلو بأن الحب هو القيمة العليا فى الحياة ، المنتصرة دائما •

– الزواج : وهو الهدف الوحيد للحب الحقيقى المشروع عنده ، خاصة لدى المرأة التى تفقد كل حق فى المبادرات العاطفية بمجرد ارتباطها برابط الزوجية ، فتنتقل من تبعية الأب الى تبعية الزوج وتحرم عليها أية نزعة استقلالية ، ويصبح رب الأسرة هو الحاكم المطلق – الموازى للملك – الذى لا تقوم فى وجهه ارادة أخرى •

على أن هذا المسرح نفسه لا يفتأ يعرض باستمرار مظاهر حرية المرأة فى اختيار زوجها كلون من التعويض الأدبى عن الواقع المتصلب ، والتحقيق المسرحى لما تدل الشواهد على صعوبة تنفيذه فى المجتمع ، ومن ثم يتبين أن معظم معارضات الآباء التى تمثل فى البداية عوائق يستحيل التغلب عليها لا تلبث أن تنزل بشكل أو بآخر على رغبة الفتيات • وتصبح معارضة المسرح للنظام العائلى لونا من التحايل علىه دون كره أو خروج على مؤسساته ، إذ أن الزواج لا يتم فى نهاية الأمر سوى بالموافقة الأبوية الصريحة • وسواء كانت العوائق من قبيل الفوارق الاجتماعية فى الظاهر كما رأينا ، أو من قبيل المعايير العائلية ، فان المسرح بعرضه لكيفية اشباعها وتوفير شروطها بالرغم من الصعوبات الماثلة فى تحقيقها يقوم بدور فعال فى تأصيلها والدفاع عنها ، دون أدنى ذرة من الشك فى عدالتها وصلاحياتها •

فإذا ما تزوجت المرأة فان أى صراع يدور حولها يصبح محوره حينئذ العرض والشرف لا الحب والزواج ، فإذا أخذنا فى الاعتبار أن القانون الاسباني الصادر عام ١٥٦٧ كان يسمح للزوج حق قتل زوجته وعشيقها دفاعا عن عرضه دون أية مسئولية جنائية أدركنا أن هذه الأوضاع الاجتماعية والقانونية كانت تعطى لمؤلف المسرح – ولكاتبنا بصفة خاصة – مادة متنوعة للدراما التى تدور حول الشرف ، يقتصر دورهم فيها على ترسيخ الأوضاع القائمة وتأكيد مشروعيتها دون أدنى شك ، وإن كان هناك عامل

آخر يجعل هذه الهيايات الدموية غير ضرورية فى معظم الأحيان ، ويمثل فى صلابه موقف المرأة ، ورفضها للخضوع لما يمس شرفها ، وهذه هى القيمة التعليمية للمسرح الشرف فى العصور الوسطى .

ـ الملكية المطلقة : والعنصر الثالث الحاسم فى مكونات رؤية العالم من منظور هذا المسرح هو اعتبار الملكية العمود الفقرى للمجتمع ، مما يجعل الملك غير قابل للعرل ولا للنزاعل عن العرش ، ويجعل وظيفة المسرح السياسية فى هذا القرن السابع عشر تأكيداً لسلطة الملك المطلقة والدفاع المخلص عن البنية الاجتماعية التى تقوم عليها .

لكن اذا كان الأمر كذلك ، فكيف ينسانى اذن أن نرى فى بعض مسرحيات « لوبى » بحالف الملك مع أفراد الشعب صد النبلا وهم أدواه فى الحكم الاقطاعى المطلق ، كما يحدث فى مسرحية « نبع اوبيخونا » أو ثورة الفلاحين ؟ وللجابة على هذا التساؤل ينبغى أن نتذكر أن الواقع التاريخى فى اسبانيا يسير الى أن الملكية حينئذ قد عهدت ببعض أجزاء من الاقطاعات الزراعية الكبرى الى مجموعة من النبلاء والأشراف يمتلكونها بمن عليها من الفلاحين ، لكن الشرط الأساسى لاستمرار هذه السلطة هو خضوعها لسلطة الملك المركزية وعدم خروجها عليه كسيد أكبر . وتقتصر حالات تحالف الملك مع الشعب فحسب على مواجهة من يخرج من النبلاء والاقطاعيين على هذا الشرط ، ويدعى لنفسه قولا أو عملا حق التصرف بمفرده ، عندئذ يقوم الملك فى مواجهته ، لا انتصارا للمظلومين فحسب ، ولا اقرارا لعدالة اقتصادية ضائعة ، فهذا ما لم يكن واردا فى المفهوم الاجتماعى المسرحى للعصر الوسط ، وانما اقرارا لسلم القيم الذى تتكىء عليه السلطة الملكية العليا ، وانتصارا لمفهوم الشرف الذى لا يتعارض فى مثاليته مع مصالحه ولا مصالح الطبقة التى يكبح جماحها حتى يضمن استمرار سيطرتها دون خطر يذكر .

كما ينبغى أن نتذكر ما أشرنا اليه من قبل من أن المسرح كان يقوم بتمجيد الملك خلال مرحلة سطوة الامبراطورية الاسبانية ، فهو يعلى اسم الملك ومعه اسم الوطن ، مركزا فيه الخلاصة المثالية للواقع الذى يشارف الأساطير ، ومتجاهلا الجانب المعتم من هذا الواقع المتمثل فى تكرار الحروب الأوروبية الخاسرة ، سل انه ليمجد الحروب بالدفاع عن البطولات العسكرية والاشادة بشجاعة القواد . كما ترتبط بتلك الشبكة السياسية خيوط أخرى تتعلق بالدين ودور الكنيسة فى تبرير الغزوات والفتوح لاعلاء كلمة المسيحية على ما عداها فى العالم ، وتخريب المجتمع الاسباني نفسه من الداخل بطرد الموريسكيين من بقايا المسلمين فى الأندلس على دفعات متتالية، ومطاردة محاكم التفتيش لضماثر الناس ، كل هذا كان يمثل تحالفا متينا

بين النزعات القومية ومصالح رجال الدين ، ويعد محركا أساسيا للبنية السياسية والاجتماعية الاسبانية في هذا العصر ، وما يفعله المسرح انما هو التمجيد المثالي لهذا التحالف القوى ، والاغفال الدائم لعناصر الأزمة الاقتصادية والاجتماعية التي لا تكف عن ممارسة فعاليتها التاريخية ، من هنا يصبح المسرح جزءا من النظام السائد يعكس الجانب الوردى فيه ، ويبرر المساواة الكامنة في صلبه ، ويمتنع بشدة عن توجيه أى نقد اليه حتى يقدم رؤية مستقبلية مثالية له .

ضد الكلاسيكية :

تمرد «لوبي» في مسرحه بوضوح على الأقلية المسنيرة المناصرة لقواعد البلاغة المتصلبة ، والمتعصبة للنفاليد الاغريقية اللاتينية ، وكان هذا الجانب العنفي المائل كان تعويضا عن الموقف الايديولوجي الخانع ، وتنفيسا للطاقة الايجابية الرامية للتعبير المأمون، فكانت مشكلة توزيع المشاهد على أماكن متعددة متناثرة ، وبروز الشخصيات في مراحل مختلفة من أعمارها وأطوار حياتها ، وعدد فصول المسرحيات ، كان كل ذلك بمثابة الحاد خطير في حق وحدة الزمان والمكان وغيرها مما نسبته الكلاسيكية الى قواعد مسرح أرسطو .

وقد حدا هذا بمؤلفنا الى الشعور بضرورة تبرير موقفه ، فكتب عام ١٦٠٦ - وعمره حينئذ أربع وأربعون سنة - « الفن الجديد لكتابة الكوميديا في الزمن » ، كنبه شعرا كما كانت عادته ، ووضع فيه خلاصة آرائه وبجانبه الفنية حتى تلك الفترة ، وقد أراد بعض النقاد أن يرى في هذا الكتاب الوجه الآخر للشاعر الذي يندفق في انناجه منجاورا لكل القواعد والحدود ومصغيا فحسب لربات الالهام ، ثم لا يلبث أن تساوره الشكوك في قيمة ما كتب ، وتناوش ضميره التعاليم الفنية التي تربى عليها في صباه ، فيتصدى لتفنيدها والدفاع عن مسلكه بأدوات المثقفين الدارسين ، حتى لا يتهم بالجهل والتقصير والخلط الممهل بين الأجناس الأدبية ، فهو عندئذ يكشف عن الجانب الآخر لشخصته التي تشرد على علم ، وتخرج على القواعد عن ضرورة عائدة وإدراك واضح ، لا لمجرد مجازاة العامة في ذوقها ، واحتقار القواعد في أصولها . وربما كانت بعض اشاراته - كما ذكرنا من قبل - هي المسئولة عن فكرة الازدواج هذه في موقفه وشخصته ، خاصة لأنه كثيرا ما كان يردد :

واكتب الفن الذي ابتدعه

من يغنى تصفيق العامة

لأنهم يدفعون الثمن فمن العدل

أن نحدنهم بالتفاهات كي يستمتعوا *

لكن الأمر لم يكن فى الواقع على هذا القدر من البساطة ، فلا الشاعر هذنب فى نهج ابداعه ، حتى يكفر عنه بالكتابة النظرية ، ولا هو يتحدث دائما بالتفاهات ارضاء لجمهوره ، ثم يدعى العلم عندما لا يواجهه ، ولكن هذه التفاهات الصغيرة هى التى تكون فئات الحياة من حوله ، وهى ان فقدت قداسة التراث تكتسب حرارة وسخونة الواقع المباشر ، وهى التى تسمح له فى نهاية الأمر أن يصوغ مسرحا قوميا تنعكس فيه شخصية أمته بتناقضاتها طبقا لشروطه التاريخية .

ومن جانب آخر فان الصيغة الأرسطية للمسرح بفصوله الخمسة لم تعد توائم عقلية الجمهور الاسباني فى القرن السابع عشر ، وذلك لطابعها الثقافى الغريب عنه ، مما جعل مؤلفى المسرح يحذون حذو « سنيكا » فى مأساه ذات الصبغة العنيفة ، التى تجبر المشاهد على متابعة الأحداث بتوتر الا أن الجمهور الذى لم يكن يعشق التراجيديات الخالصة سرعان ما انصرف عنه ، وعثر فى الكوميديا البرجوازية ذات الأصل الايطالى على نموذج القريب من ذوقه ، خاصة فى المدن التجارية المزدهرة حينئذ مثل بنسبة واشبيلية .

وقد بدأ « لوبى دى بيجا » فى وضع مسرحيات من كوميديا الرعاة من أربعة فصول ، ثم لم يلبث أن اقتصر على ثلاثة فصول ، بل وتخلص من هذا الطابع الرعوى الفروسي وبدأ يقترب من مصادر الهامه الأخرى من التاريخ والواقع معاندا قواعد المسرح المعروفة ، وعندما نشر « فنه الجديد » افتخر فبه بأنه من بين المسرحيات التى كتبها ، والتى وصل عددها حتى ذلك الوقت ٤٨٣ مسرحية لا تخضع منها لهذه القواعد سوى ست مسرحيات فحسب .

ويمزج « لوبى » فى نظريته بعض العناصر التاريخية بالنصائح العملية لكتابة الكوميديا ، ويغلف آراءه بنغمة ساخرة تتخفى وراء تواضع ظاهرى بسيط ، فهو يعلق على مختلف الأجناس المسرحية من كوميديا وتراجيديات وتراجيكوميديا بعض التأملات القريبة ، ويميل الى الاحتكام الى الأعمال ذاتها دون التشدد فى وضع المبادئ والقوانين ، ولعل الكلمات الأخيرة التى يختتم بها « فنه الحدسد » ذات دلالة خاصة فى هذا الصدد اذ يقول :

اسمح بوعى ولا تجادل فى الفن

فانك فى المسرح تجد نفسك

• عند سماعه قد عرفت كل شيء •

فاذا استعرضنا بتحليل موجز أهم نقاط هذا الكتاب وجدناها تتألف من :

١ - مقدمة عامة يبرر فيها وضعه بناء على طلب أكاديمية مدريد ،
ويبدو فيها تواضعه الشديد •

٢ - دراسة نظرية عن المسرح الكلاسيكي •

٣ - دراسة عن الفن الجديد ومبادئه الدرامية الأساسية •

اذ لابد أولا من اختيار الموضوع ، سواء كان مأساويا أو هزليا أو خليطا منهما ، وينصح بتفضيل هذا النوع الأخير اذ أن « هذا النوع يلذ كثيرا » كما يقول ، وعلى المؤلف أن يراعى وحدة الموضوع بدون انحرافات ولا زيادات • أو وحدة الزمن فهي مرفوضة لأن :

غيظ الاسباني الجالس لا يكظم

ان لم تقدم له فى مدى ساعتين

قصة الخليفة حتى يوم القيامة •

أى أنه لابد من ارضاء الجمهور واشباع نهمه فى عرض مجمل. الحوادث ، لكن شاعرنا ينصح أيضا بأن تتم التحولات الزمنية الكبرى خلال الفترات الواقعة بين كل فصل وآخر •

وحتى لا يكون بناء المسرحية ضعيفا ينصح مؤلفنا بكتابتها نشرا أولا ، ثم توزيعها على الفصول المختلفة ، ووضع الحل الدرامي فى النهاية ، ومحاولة نقلها بعد ذلك الى لغة شعرية مثقفة مقنعة ، صافية وسلسلة معا وملائمة لمواقف الشخصيات ، اذ أن الأسلوب ينبغى أن يختلف من النجوى العاشقة الى الظروف اليومية للحياة العادية •

ويتم توزيع المادة الدرامية على الفصول بالشكل التالى :

فى الفصل الأول اعرض الحالة

وفى الثانى اربط الأحداث

بشكل يصل حتى منتصف الثالث

دون أن يدرك أحد الام ينتهى •

وينبغى للمقاطع الشعرية أن يكون لها معناها الدرامي ، وأن تتحلى

بالصور البلاغية من التكرار والبديع والاستعارات والتهكم وعبارات التعجب ، أما من ناحية الموضوعات فإن « لوبى » كان واضحا .

مسائل العرض والشرف هي الأفضل

لأنها تحرك بقوة كل الناس

وتثير فيهم حب الفضائل

٤ - ثم ينهى كتابه بخاتمة يكرر فيها عبارات التواضع ، ويؤكد على أهمية الذوق العام ووجوب ارضائه ولو كان ذلك على حساب العدل والاحكام ، ثم يحاول فى أبيات لاتينية أن يخفف من أثر هذه الكلمات مستخدما العبارة الشائعة عن الخاصية التعليمية للمسرح الاسباني :

اذ يهتج ويفيد فى نفس الوقت ..

ويلاحظ النقاد أنه لم يعن بالحديث عن الاخراج وطريقة العرض المسرحى بالرغم من أنه يتولى اخراج أعماله فى أحيان كثيرة ، بل ركز على كتابه المسرح من الناحية الشعرية ، وأن آراءه لم تلبث أن ذاعت بين جمهوره المؤلفين فى عصره ومن بعده ، مما جعلها مدرسة فعلية درامية فى المسرح الاسباني والأوربى .

ولابد لنا أن نحلل بإيجاز أهم مقولات « لوبى دى بيجا » المنصلة بالطبيعة والذوق فهما سنده فى هذه المعركة المبكرة ضد المبادئ الكلاسيكية السائدة حينئذ ، وقد نخرت لديه هذه المبادئ منذ صباه الأول ، وتغذت ببعض العناصر الحية الماثلة فى المحيط الأدبى الاسباني . فقد كانت القصائد الغنائية العذبة التى كتبها خلال تجربته المربرة فى حب الغانية اللعوب « إلينا أوسوريو » تكشف عن طبيعة هذا الشاعر القلق فى فترة شبابه ، والذى لا يتصور الشعر الا مزيجا حارا من الف ن المعبر عن وقائع الحياة والعاطفة الجياشة بأحداثها . مما لابد له أن يدرك الشهرة والذيع ، ويصبح من الشعر السائر « الرومانث » الذى يعتمد على العناصر الشعبية والغنائية والدرامية معا ، وقد كان هذا « الرومانث » نموذجا للشعر الطبيعى العفوى الذى ينبع دون تكلف ويتدفق بلا قانون ، والى هذا كان يقصد « لوبى » عندما يقول :

تلك القصائد الرومانثية يا سيدتى

تولد كما تبذر الحنطة فى الحقول .

وقد عبر « لوبى » عن نفس هذا المفهوم الطبيعى فى المقدمة التى كتبها عام ١٦٠٤ م للطبعات الجديدة من « قصائد الرومانب العامة » وأدمج فيها أغنياته عن « جازول » - التى ربما كانت اشارة تراثية مبهمة الى الشاعر الأندلسى « الغزال » اذ أصبح أسطورة شعبية ، وعلماء على المحب العاشق الظريف . وفى هذه المقدمة يمجّد شاعرنا العفوية الضرورية ، ويدعو الى تجنب التقليد المزخرف للأقدمين وتفادى الصنعة الكلاسيكية البلاغية المفتعلة تمسكا بالفطرة الرفيعة التى لا تستبعد الفن وإنما تتجاوزه ، على أساس أن « ما تصيبه الطبيعة دون صنعة لهو الكمال بعينه » وتعتبر هذه الأفكار المتصلة بتمجيد الطبيعة استجابة لما شاع فى عصر النهضة الأوروبية اعتمادا على مقولة أفلاطون من أن « الأشياء التى تنتجها الطبيعة والحظ السعيد أعظم وأجمل ، بينما ما ينتجه الفن والصنعة أقل قدرا أو أشد نقصانا » مما جعله يشيد بأغاني الشعوب الفطرية ، وقد كان « لوبى » شديد الاقتناع بهذه المبادئ ، وكثيرا ما ردد عبارة أفلاطون السابقة فى صياغة « شيشرون » الرومانى لها « ان أفضل الأشياء هو ما تصنعه الطبيعة لا ما « يجمله الفن » .

ومن هنا فان مسرح « لوبى » قد مجّد الطبيعة واهتدى بوحها على ضوء الأفكار الأفلاطونية ، وخلق بذلك تيارا مضادا للشرح اللاتينيين الذين كانوا يتمسكون حرفيا بمبادئ أرسطو ويحملونها ما لا تطبق من قواعد كلاسيكية ، فموقف المؤلف الاسبانى يعد من بعض الوجوه صدى للتخالف الدائم بين طرفى النقيض فى الفلسفة اليونانية القديمة ، ولقد فتح عصر النهضة سبيل التعرف على كليهما ، فاختر شاعرنا هجر القديم واحتضان المفهوم الجديد للدراما ، والاعتداد بأهم خاصية فيها ، وهى أنها طسعة تسمو على الفن بما تتضمنه من عفوية خصبة خلاقة ، تفوق أية محاولة للعمل طبقا لقوالب مسبقة .

« واذا كان بعض الناس يقدح فى قمة الأشياء الغزيرة الوفيرة فانها هى التى تقنعنى . ومثال الحقول والمراعى الخضراء الخصبة الهائلة فى امتدادها وطبيعتها ، وتنوعها تتضاءل أمامه أية حديقة منمقة صغيرة » .

لكن ينبغى أن نتذكر دائما أن كلمة الطبيعة كان يقابلها فى ذلك العصر كلمة الفن ، وهى تعنى حينئذ الصنعة التى يتذرع بها الشعراء ، وهى وان لم تتفوق على الطبيعة فانه كان بوسعها أن تكملها وتكملها ، الا أن معظم كتاب عصر النهضة كانوا يقصدون من كلمة الفن مجموعة القواعد التقليدية الكلاسيكية التى يهتدى بها الكتاب فى انتاجهم ، وبهذا المفهوم كان يهاجمها « لوبى دى بيجا » ويفضل عليها دائما مصطلح الطبيعة الذى رفعه شعاعا لمسرحه ، فعلى حسب ما ورد فى « فنه الجديد » :

ان الذين يراعون الحفاظ على الفن لن يدركوا شيئا من صنع الطبيعة

وأهم ما يلفت نظر النقاد في هذا الصدد هو أن « لوبى دى بيجا » لم يكن يكره بمبادئ ارسطو في فن الشعر بكل سطونها وجبرونها الأدبي حينئذ ، بل يرى أنه لكي نحكي الطبيعة والحياة لابد أن نقبل في المسرح خلط النبل بالوضيع والمرح بالحزن ، مع أن المسرحية التي كانت تجرؤ على هذا الخلط كانت ترفض من قبل جميع الشراح في إيطاليا وإسبانيا ، باعتبارها عملا مشوها عجيبا ، إلا أن شاعرنا لم يكن ينزعج من هذه الصفات ، بل كثيرا ما كان يطلقها على مسرحياته في لون من المرح والدعابة والاستخفاف والنمرد أيضا ، ويدعو إلى أن يكون الرجل العامي — أى ذلك الذى لم يتنقف بكسب الأقدمين ولم يسلم بحكمتهم هو الذى يفرض قواعد المسرح الجديدة :

فمن الضروري

أن تنصب العامة بقوانينها

نارا ترقص

حول هذا المخلوق الكوميدي المشوه العجيب :

وفي نهاية الأمر فإن التراجيديا المأساوية الخالصة هي التي تصبح حقيقة تسويها للحياة الواقعية ، إذ أن الكوميديا التي نخلط بين « سينيكما » و « ترينيو » هي التي تضاهي الجمال الطبيعي :

لأن هذا التنوع يتمتع كثيرا كما تضرب لنا الطبيعة المثل فتقف على رأس هذا النوع .

وقد اعتمد « ليسينج » في كتابه عن « فن المسرح » الذي وضع فيه أصول الرومانتيكية في المسرح على هذا المشهد بأكمله من « لوبى دى بيجا » حيث رأى في دفاعه عن خلط الأجناس لا مجرد نزعة لتبرير أعماله ، بل إضافة حقيقية للأسس الجمالية لفن المسرح ، وتعزيزا لاتجاهه الصحيح في محاكاة الجمال الطبيعي ، وتصحيحا للذوق الكلاسيكي الذي كان محروما ببساطة من ثمار هذا التركيب المعقد للإنسان بكل جوانبه ، وما يسجه من لذات فنية جديدة وعندما يشير الشاعر إلى لذة التنوع فإنه يؤكد بذلك أن أهمية الشعر تكمن في حيويته ، لا في خضوعه للمبادئ والتقاليد ، إذ أن العمل الأدبي الذى يخضع لها ولا يحدث هذا التيار العاطفي الممتع إنما يكون قد أخفق في ادراك وظيفته الجوهرية .

وتأتى مقولة « الذوق » في الدرجة الثانية عند « لوبى دى بيجا » بعد الطبيعة ، وتعنى عنده اللذة الناجمة عن العمل الأدبي ، وتقتضى تعديلا

في فوائين المسرح ذاته وقواعد صياغته ، مثل تعدد الأوزان في الشعر المسرحي ، ورفض ديكتاتورية وحدات الزمان والمكان ، على أساس أن كل ما يمنع ويلد للمشاهد مشروع بالرغم منها ، وهو حق في ذاته ، ومن هنا فان النعادل ايتجانس بين الذوق والعدل الحق - بالاسبانية Justo, Gusto - لا يصبح مجرد توافق لفظي ، بل هو تطابق في المفهوم ، ويفخر بأن أعماله لا تعباً بالقواعد ، المصطنعة ، وهي بالرغم من ذلك ممتعة لقراءها ومشاهدي عروضها ، فالذوق له قواعد أيضا ، واشباعه يؤدي الى ارضاء أصول الفن .

فالنجدية الممتع لا يحتاج للفهم والدراسة ، وعندما يصير الحكم هو الذوق ، فان العدل « القديم » يصبح أشد أنواع الظلم » .

وينسبر النقاد الى مرحلة ثانية في نصورات « لوبى دى بيجا » المسرحية تمت بعد الأولى بعشر سنوات تقريبا ، أى عندما أخذ يندخل في عمليات نشر أعماله عام ١٦١٧ م ، لنفادى التحريفات والتعديلات والأخطاء ، مما كان يحمل في طياته قدرا من مراجعة تصوراته السابقة عن المسرح ، فمع أنه يطل مسرحا مرثيا لا مقروءا ، عفويا لا مصطنعا ، سريعا لا متأنيا ، إلا أنه أصبح يحتاج للون من الانفاق الدرامى ، بمراجعة بعض المشاهد عند الكتابة ، وحذف الفضول ، و « الباسها ثوبا جديدا » على حد تعبيره .

وفد نصادف في نفس هذه الفترة أن اشتدت الحملة النقدية السعواء التي شنت على « لوبى » من أساتذة جامعة « ألكالا » لخروجه على القواعد الكلاسيكية ، وقد تصدى معه أساتذة آخرون لهذه الحملة مدافعين عن منهجه ، مما أوضح الى حد كبير الموقف الفكرى والفنى للاتجاه الجديد ، فالفن الجديد لا يخلو من الصنعة والفن ، ولم يتخل عن أفكاره وتصورات وقواعده الخاصة به وهو يحاكى الطبيعة ، معبرا عن عادات وتصورات العصر الذى يكتب فيه « واذا كنا جميعا نعجب بما خلفه الخطيب الرومانى « شيشيرون » الا أنه لو قام يخطب بيننا الآن لعزف عنه الجميع ، وكذلك لو أخذنا نكتب طبقا لقواعد الأقدمين لكنا مخالفين لطبائع الأشياء وعقريات الأشخاص ، فما يضريك يا « لوبى » العظيم من الكوميديا القديمة ان كنت قد صنعت لعصرك أفضل مما صنعه « ميناندرو » و « أريستوفانس » لعصرهم » .

وهكذا تحسم قضية « القديم » و « الحديث » بالنسبة لكل عصر ، ولا يمنعنا احترام القديم من التمتع بالحديث ، وقد استمر في هذا النهج أتباع « لوبى » من المؤلفين والنقاد ، فكتب « تيرسو دى مولينا » عن أستاذه عام ١٦٢٤ م مفضلا اياه على « اسخبلوس » و « سبنيكا » و « تيرينثيو » ، أى على كتاب المأساة أيضا ، ويتبعه في ذلك آخرون ، أما « لوبى » نفسه

هانه يتساءل بتواضع شديد لماذا لا يكون من حق مؤلف اسباني حديث أن يبدع مسرحا تخلط فيه الشخصيات الدنيا بالرقيعه على عكس ما يعنى به الأصول القديمه ؟ أليس من الصحيح أن كبار المؤلفين لا تقيدهم القواعد ؟ ويعلمن هكذا بمرء الادب الحى على الثقافة الجامدة ، وخروجه النهائي على قواعد أرسطو وتعاليم هوراس اسسحدانا لأساليب جديده نستجيب لطواهر الحياه المتغيرة .

ويذكر مؤرخ حياه « مونتالبان » أنه وضع فى هذه الفترة كتابا علميا مستفيضاً فى شروحه وحججه عن فن الشعر الجديد ، لكنه فقد فيما فقد من أعماله ، ولم يبق منه سوى الطابع الذى سيطر على موقفه وبصورانه . وقد اجتهد النقاد المحدثون فى تحديد بعض معالم هذا الطابع ، فوجد « بيدال » أن مفهوم « لوبى دى بيجا » عن المسرح قد تأثر الى حد كبير بالتطور الذى حدث للجمهور ، ففى خلال العشرينيات من القرن السابع عشر أصبح الجمهور المسرحى فى مدريد وكل اسبانيا لا يفتقر على الطبقة الشعبية من الحرفيين والصناع والتجار والنساء ، وانما دخل فيه نوع من المثقفين والمتعلمين وهواة الفنون من الطبقة الأرستقراطية ورجال الدين وأساتذة المعاهد والجامعات ، مما اقتضى أيضا تحولا فى الذوق العام ، وبعدا عن التفاهة الغالبة ، وأصبح على الشاعر أن يرضى هذه الحاجات الرفيعة ، ومن ثم فقد اختار أن تكون استجابته لها بأسلوب درامى جديد لا يثقل على المساهد بالمعارف والاشارات الثقافية ، لكنه لا يتجاهلها ولا يعنى عنها ، فهو أسلوب وسط انصهرت فيه الثقافة فى النسيج المسرحى والفصلى حتى ارتقت بأدواته دون أن تنخفض الى المستوى الأدبى للجمهور العامى . وربما كانت تسمية الجمهور فى هذه المرحلة بالشعب ، لا العوام ، وعدم رفض خضوع المسرح لقواعده الخاصة به ، لا لتلك التى فرضها الأقدمون ، ربما كان ذلك هو المؤشر الصحيح للتحوّل الناضج الذى طرأ على تصورات شاعرنا ، واستقاه النقاد من أعماله الدرامية نفسها ، ويضاف الى ذلك ما عرف عنه فى تلك الفترة من المراجعة المتأنية لمسرحياته وخطواتها ، وممارسته الفعلة لنوع من النقد الذاتى لما يكتب ، تخرجاً من الوقوع فى أخطاء فنية ، وتوقاً الى استكمال جميع أدواته ، حتى أنه أصبح يستلخدم حكمة الفن ، لا بمعنى الصنعة ، وانما بمعنى القواعد الحية الجديدة .

ويحلو لبعض النقاد أن يقارن موقف « لوبى دى بيجا » فى فنه الجديد بمقدمة « كروموبل » للشاعر الفرنسى « فيكتور هوجو » التى تعتبر دستور الرومانتيكية ، ويرون أن الشاعر الفرنسى كان يخوض معركة تحددت نتائجها مسبقا ، اذ كانت هذه المبادئ قد انتشرت من قبل فى ألمانيا

وانجلترا ، بينما لم يكن بوسع « لوبى » فى هذه الفترة المبكرة أن يطمح الى هدم أركان الكلاسيكية بضربة واحدة ، اذ لم يكن هناك بد من مرور قرنين من الزمان حتى يصبح هذا ممكنا ، مع أن بعض عبارات « لوبى » قد وجدت صدى مباشرا لها ، فهو يقول :

عندما أكتب احدى الكوميديات

أغلق على القواعد ستة مفاتيح

وهو نفس ما يقوله « فيكتور هوجو » فى مقدمته الشهيرة :

عندما أكتب احدى الأعمال الكوميدية

أغلق على القواعد ستة مفاتيح

كما يلتمسون بعض المشابهة الأخرى فى العملين ، ولا زالت الدراسات المقارنة تكشف كل يوم عن مظهر جديد من مظاهر التأثير النظرى والعمل. لهذا المؤلف الذى يعد من أبرز ظواهر المسرح العالمى فى كل العصور على الآداب الأوربية مما يقتضى أن نفرّد له بعض الفقرات •

تأثيره فى المسرح العربى :

فى أبيات شعرية جميلة يقول الشاعر الايطالى « فولفيو تيسى » . وقد كان ذلك بعد وفاة « لوبى دى بيجا » ان أبولو اله الشعر قد غير لغته اليونانية ، وبدل أواناره الأصلية ، فأخذت تعزف بالشعر على لسان لوبى دى بيجا بالاسبانية ومعنى هذا أن السيطرة الأدبية قد انتقلت من اللغات الكلاسيكية الى اللغات العامية بفضل انتاج عبقرى مثل شاعرنا •

فقد كان العالم مشوقا لفن درامى جديد ، ينبع من الحياة ، ويستجيب لحساسية الانسان فى عصره ، بدلا من الفنون الجافة التى تصلبت على صفحات الأقدمين ، وتعمدت بماء أرسطو وهوراس والشراح اللاتبيين الذى كان معتصرا من حياة فترة أخرى ، ومن هنا فان « لوبى دى بيجا » عندما شرع فى تمثيل الحياة فى الأدب ، وعرف عن مسرحه الحداثة والجدة فى عصره ، أصبح محطا لأنظار كل الناس « وأخذوا يحجون اليه من جميع أقطار الأرض » - كما كان يقول تلميذه « مونتالبان » - ليشاهدوا مسرحه ويحضروا منتداه ، ولم تكن هذه الأرض اسبانية محضة كما قد يتراءى لمن تعودوا على قراءة كتابات تلك الأيام بمبالاتها المحلية ونزعتها الاقليمية ،

بل قد احتفظ التساريخ بأسماء معجبين أجنب قدموا الى مدريد خصيصا لرؤيته ، منهم الشاعر الفرنسي « ليجينديه » عام ١٦١٢ الذى عثر فى « لوبى » على الأديب الذى يأسر محدثه ببراعته ، والقسيس « جان بيركامو » عام ١٦٢٤ م الذى فتن بالمضمون الأخلاقى الكامن فى مسرحه ، وقد أعقب هذه الزيارات اقتباس بعض مسرحياته فى فرنسا الذى تم على يد « روترو » منذ عام ١٦٢٨ م ، وتبعه فى ذلك الكاتب « دو أوفيل » واستمر هذا التقليد بعد ذلك . كما كان يحضر منتداه أيضا الكاتب الهولندى « تيو دورو رودينبرج » الذى تحمس لفن « لوبى » وظل فى اسبانيا يشهده عدة أعوام ثم عاد الى وطنه ، فحاكى أعماله محاكاة متقنة ، وعرضها على مسارح « أمستردام » . وكذلك الكاتب الايطالى « فابيو فرانس » الذى بلغ من إعجابه بالشاعر الاسباني أن اعتبر نفسه حاجا الى مدريد لمدة عامين ابتداء من عام ١٦٣٠ م لحضور جميع عروض مسرحه ، ثم عاد الى ايطاليا يبشر بمبادئ « لوبى » الجمالية ، مما ترتب عليه ازدهار ما سمي بمرحلة الكوميديا الايطالية الاسبانية ، وفى هذه الأثناء كان « لوبى » يرسل أيضا الكاتب الايطالى المقيم فى البندقية « جاكوبو نيكونتنى » ليقنعه بضرورة طرح المبادئ الكلاسيكية المتسلطة على المسرح جانبا وتحطيم قيودها .

وكانت نظرية الطبيعة فى عصر النهضة التى شرحناها من قبل ، والحاجة الداخلية للارتجال فى المسرح ، والقلق الدرامى لتلك الفترة ، والتوق الدائب للكسب المادى ، كان كل ذلك من العوامل التى جعلت عبقرية « لوبى » تتفجر بانتاج غزير يمثل شلالا لا ينضب ، اذ يصب حوالى ٩٠٠ بيت من الشعر يوميا ، مما جعل مترجمه الالماني « الكونت دى سيلون » يهتف : « لماذا نبحت اذن عن آلهة أخرى ، ليس أما منا سوى أن نغض الطرف ونتعبد ! .. ماذا يمثل شيكسبير نفسه بمسرحياته الثلاثين ؟ .. لا شيء .. لا شيء على الاطلاق » .

فألمانيا الرومانتيكية قد بالغت فى تقدير المؤلف الاسباني حتى أوشكت أن تؤلهه مثل بعض معاصريه من أبناء جنسه ، وان كان ذلك عبث ينبغى أن يتنزه التاريخ العلمى عنه ، مكتفيا بتسجيل الحقائق التى تشهد له بأنه ربما كان أغزر مؤلف أدبى مسرحى شهده العالم فى كل العصور .

وقد اعترف الكتاب الأوروبيون له بأنه « كان الكاتب المفضل فى عصره فى أوروبا وأمريكا » - كما يقول - « ريكاردو دل توريا » - ولا ننسى جزءا كبيرا من القارة الجديدة كان عندئذ مستعمرة ثقافية وسياسية لاسبانيا ، « لوبى » نفسه يقول ان مسرحياته كانت تمثل على الشاطئ الآخر من المحيط الهادى : -

فالحكايات التسعمائة

فى كل اسبانيا ، وكثير منها

يتمتع به الجمهور من وراء المحيط الهادى •

وقد شهد المؤلف الايطالى « فرانش » بأنه : تبعا لاجتماع الأمم وتصنيفها فى ايطاليا وفرنسا فان أصحاب الفرق المسرحية كى يزدوا من ربحهم يعلنون على أبواب المسارح أنهم سيقدّمون احدى مسرحيات « لوبى دى بيجا » فتضيق - لذلك فحسب - المقاعد عن جمهورهم ، والخزائن عما يحصلون من أموال •

وقد تعددت ترجمات كثير من مسرحيات « لوبى دى بيجا » وعرضت فى حينها على المسارح الأوربية ، حتى جعلت نموذج « التراجيكوميديا » يسود حتى منتصف القرن السابع عشر ، ثم أخذ رد الفعل يتخذ مسارا عكسيا - خاصة فى فرنسا - على يد أنصار المدرسة الكلاسيكية التى أعلنت عداها الشديدة لهمجية « لوبى دى بيجا » وخروجه على قواعد أرسطو ، واعتبرت كتابه دفاعا عن الجهل والفوضى ، وان كانت قد أفادت كثيرا منه ، وشهد النصف الثانى من القرن السابع عشر والأول من القرن التالى كسوف شمس المسرح الاسبانى وممثله الأول ، حتى جاءت الحركة الرومانتيكية فاعادت له اعتباره •

ويتساءل النقاد عن أهم الجوانب التى أثر فيها مسرح « لوبى دى بيجا » على الحركة الأدبية الأوربية ، وهل تقنصر كما شاع قديما على الموضوعات التى أصبحت حقا مشاعا يتداوله الكتاب من بعده ، وينقلون الحكايات عنه ، أم تتجاوز ذلك الى الشكل المسرحى نفسه وبنيته الفنية ؟ ويذهب أنصار الرأى الأول الى اعتبار المسرح الاسبانى عامة - وانتاج مؤلفنا بصفة خاصة - مخزنا تتكدس فيه الموضوعات والحويل المسرحية ، ويسهل على الكتاب أن يفترقوا منه ما شاءوا من مواد أولية دون حرج وينقلوها الى اللغات الأوربية الأخرى •

لكن اذا أخذنا فى الاعتبار أن كثيرا من هذه الموضوعات كانت مستقاة بدورها من التراث القصصى الكلاسيكى والحكايات البطولية التاريخية ، وأنها مع ذلك تظل واضحة النسبة الى « لوبى » تبين أن الموضوع وحده لا يكفى للملاحظة الناقصة الأدبى ، وأن المهم هو بنية الموضوع أو طريقة المعالجة المسرحية التى تم بها تناول الموضوع واختيار الشخصيات وترتيب الأحداث • فقد أخذ « لوبى » مثالا من قصة « باند يلو » شخصية « كاساندرا » المسفة فى لذاتها الحسية ، وارتفع بها الى مستوى درامى

رفيع في مسرحية « عقاب بلا ثأر » اذ جعل منها « فيدرا » قبل « راسين » بنصف قرن ، فخلق النموذج الجديد وانتشر منه الى الآداب الأخرى ، كما حدث أيضا مع شخصية « خيمينا » زوج السيد المأخوذة من التاريخ ، وجاء « كورنى » بعده فأبرزها بنفس أبعادها تقريبا .

فمؤلفنا اذن لم يكن يقدم موضوعات فحسب ، بل يسبغ حياة شعرية بروحا مسرحيا على شخصياته ، مما يتعكس بالضرورة على من يقتفى أثره ، ويذكر النقاد عن « كورنى » بالذات ما سمي من قبيل الدعاية و بالسطو المنظم على المسرح الاسباني ، اذ استخدم مسرحيات « لوبى » فى كل من أعماله : « الحب دون أن تعرف لمن » و « القصر الغامض » و « السيد » وغيرها ، ولأن « لوبى » كان قد اكتشف الكنز الدرامى الكامن فى صراع الحب والشرف فان « كورنى » لم يخف فى مقدمات أعظم مسرحياته تفضيله للموضوعات الاسبانية باعتبارها أوفق المجالات للتراجيديا الحقيقية كما وضعها أرسطو نفسه .

ولأن « لوبى دى بيجا » قد صاغ الكوميديا بالبطولة المفعمة بروح النبيل والعواطف العميقة ، والتي يمتزج فيها الضحك بالشجن ، واللذة المرحية بالألم الممض اللاذع ، فان « مولير » قد اهتمدى بنماذجه فى مسرحيات « العاشقة المتجسلة » و « أعظم المسنجل » و « كلب البستاني » و « السيدة الحمقاء » وغيرها فى ابداع الكوميديا الفرنسية الراقية ، واشباعها بهذا الروح الحيوى النبيل ، معارضا بذلك النزعة السائدة فى عصره التى تحصر الافادة من المسرح الاسباني فى جانب الموضوعات والحكايات والحيل المسرحية ، ومقدما نماذج حية تشى بأصلها المباشر عند الكاتب الاسباني الكبير .

وبالرغم من أن « لوبى دى بيجا » قد تتلمذ فى بداية صباه على المسرح الايطالى كما رأينا من قبل ، الا أن أعماله قد تحولت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر لنصبح النموذج الذى يحتذيه هذا المسرح ، وينتقل بعونه من صيغته الفقيرة المتمثلة فى « كوميديا الفن » الى صيغة أخرى أشد ارتباطا بالحياة الأدبية الأوربية ، مما أدى الى تأصيل الكوميديا الايطالية الاسبانية ، وان كان النقاد يلاحظون أن الظروف لم تكن مواتية كى يؤتى هذا التطعيم ثماره على النحو الذى جاءت به الحركة المسرحية الفرنسية الصاعدة ، اذ لم يتوفر للمسرح الايطالى فى تلك الفترة مؤلفون كبار يدعمون مكانته كما ينبغى .

وفيما يتعلق بالمسرح الانجليزى فانه كان ينحو فى هذه الآونة الى الندهور أيضا ، ومع أنه كان قد ولد فى حضان اتجاه قومى متحمس ، وأدرك من المجد فى فترة وجيزة ما لا يدانيه فيه مسرح آخر ، الا أنه حمد

فجأة في ظل حركة التطهير الجمهورية في منتصف القرن السابع عشر ، وعندما يبعث مرة أخرى بعد قليل يبدو خاضعا للتأثير الفرنسي ، وإن كان « دريدن » يؤكد حينئذ أنه مدين بأفكاره النقدية عن الدراما الى المسرح الاسباني عموما ، وكانت مسرحيته الأولى التي كتبها عام ١٦٦٣ م تقليدا لاحدى مسرحيات « لوبى دى بيجا » على وجه الخصوص . كما أن « شيرلى » و « كراون » كتبا بعض أعمالهما متأثرين بنفس المؤلف الاسباني مباشرة ، أو عن طريق بعض الوسطاء الأدبيين .

وإذا كان « لوبى دى بيجا » قد أضفى على الانسان المعاصر له مرتبة درامية تعترف بكل ما يشعر به ويدور حوله ، فإن هذا كان نفس ما صنعه المسرح الانجليزى في عصره ، اذ استقى مادته من التاريخ الانجليزى والحياة المعاصرة . من الأساطير القديمة والأقاصيص الحديثة ، وإن كان « لوبى » ينغمس في واقعه بأكثر مما فعل زملاؤه الانجليز ، كما يدل على ذلك العدد الوفير لموضوعاته الدرامية التي لا تعتمد على المصادر المكتوبة ، والأعمال التي تروى أحداث بعض مقطوعات « الرومانث » الشفاهية ، أو مغامرات حياته الخاصة ، وحياة أصدقائه ومعارفه ، أو أبناء ما يحدث في عصره . على أن هذا الاستلham المباشر للحياة ربما أصبح في نظر البعض يمثل عائقا أمام المسرح الاسباني ، اذ صبغه بلون محلي واضح حال دون انتشاره بالقدر الكافى خارج اسبانيا ، بينما يرى آخرون - مثل الكتاب الرومانتيكيين الألمان ومن جاء بعدهم - أن الروح الاسباني والطابع الذى صبغت به المسرح كان عميقا في قيمه الانسانية العالمية وشديد التأثير لهذا السبب ذاته .

ويلاحظ أن النقد الفرنسى هو الذى اجتهد في تثبيت فكرة المحلية المحدودة عن المسرح الاسباني ، وهى فكرة غير عادلة على اطلاقها ، فبنية الدراما الشعبية عند « لوبى » لم تكن قاصرة على المسرح الاسباني ولا وليدة مزاجه الخاص ، بل كانت شائعة في معظم الأقطار في عصر النهضة الذى مجد الطبيعة وأشاد بالعفوية الفطرية للانسان ، وقد تزعم « لوبى دى بيجا » كما شرحنا هذا التيار الذى كان يسرى في عروق المسرح الأوروبى كله ، على أساس أن اعتبار الطبيعة هى المعلم الحقيقى قد حمل كتاب عصر النهضة على تقديس الالهام التنعري والارتجال والفوضى الخلاقة والانتاج الغزير ، وهى ظواهر موازية لما كان يحدث في بقية البلاد الأوربية ، ففي فرنسا نفسها نرى بعض الكتاب المسرحيين ممن يجارون « لوبى » فى العفوية والغزارة ، وإن لم يبلغوا شأوه ، فننشأ فرقة مسرحية فى « باريس » وتتخذ من بعض الفنادق مقرا لها ، وتخصص فى عرض أعمال « هاردى » الذى كان يصغر « لوبى » بعشر سنوات ، والذى يفخر عند نشره لمخطوطاته بأنه قد وضع ٦٠٠ مسرحية كما رأينا عند المؤلف

الاسباني ، ونجد في انجلترا مؤلفا آخر في نفس هذه الفترة وهو « توماس هيوود » يفخر بأنه كتب ٢٠٠ مسرحية ، ويشكو مثل « لوبى » من أنها طبعت بدون اذنه ، وليس معنى هذا أن المؤلفين الفرنسى والانجليزى كانا يقلدان « لوبى دى بيجا » ، وانما كانوا جميعا يؤذنون بموله المسرح الجديد استجابة لطروف موضوعية عامة ، اختمرت فى العقدين الأخيرين من القرن السادس عشر والعقود الثلاثة الأولى فى القرن الذى يليه ، وأتت ثمارها فى كل من مدريد وباريس ولندن معا .

ولكن مدريد السى سبق غيرها فى هذه الظاهرة كان من حظها أيضا أن عبقرية مؤلفها جعلته يتفوق على غيره ، لا فى الكم فقط ؛ وانما فى نوعية وخصائص المسرح الموضوعية المسائلة فى عمله ، مما جعله يتزعم مدرسة من كبار المؤلفين ، ويقوم بدور تاريخى فى تربية جمهوره وثقافته ، وتغذية أعمال من جاء بعده . أما « هاردى » فلأنه كان من مؤلفى الدرجة الثانية فقد أعد جمهوره لاستقبال كبار الكتاب الآخرين مثل « روترو » و « كورنى » المشبعان بصبغة « لوبى » الدرامية الاسبانية . ولم يكن أمام « هيوود » بعد أن قاد « شيكسبير » جمهوره الى ذروة الدراما العالية الا أن يخضع لهذا الجمهور ، ويسهم بهذا الشكل فى تدهور المسرح الانجليزى الى أن يتم اغلاقه عام ١٦٤٢ م .

لكن تبقى الخاصية المشتركة بين هؤلاء جميعا متجسدة فى تصورهم للمسرح على أنه مادة تمثيلية للعرض الحى ، لا مجرد القراءة ، كما أن جزءا كبيرا من الانتاج الوفير الذى خلفوه قد فقد ولم يرا لمطبعة قط ، فمن ١٥٠٠ مسرحية طويلة « للوبى دى بيجا » فقد ٦٩٪ منها ، ومن بين ٦٠٠ مسرحية من تأليف « هاردى » ضاع معظمها أو ٩٥٪ منها ، ومن بين ٢٢٠ من تأليف « هيوود » فقد أيضا ٩٠٪ منها ، ويبقى المؤلف الاسبانى أسعدهم حظا فى هذا الصدد أيضا بيد أن السفد الفرنسى الحديث يعترف للكومبديا الاسبانية فى عصرها الذهبى كما تتمثل عند « لوبى دى بيجا » بأنها قد جذدت شباب الدراما فى أوروبا بأكملها ، بصفة مباشرة أو غير مباشرة ، فاحتضنها المسرح الايطالى ، ولم يستطع أن يتجاهلها المسرح الايزابيللى ؛ خاصة « كيد » وغرفها وتتلמד عليها المسرح الفرنسى بصفة مباشرة كما يتجلى عند « كورنى » ، أو عن طريق المسرح الايطالى كما يتضح لدى « مولير » ، ومهما كان المؤلفون الاسبان الذين يستحقون التقدير فى هذا المجال متعددى الأسماء ؛ مثل « جين دى كاسترو » أو « بارسو دى مولينا » أو « كالدرون دى لباركا » فانهم فى نهاية الأمر ينبعون من مصدر واحد ، هو مبدع المسرح القومى الاسبانى ، وحنى عندما نرى أبنية مسرحية جديدة ، مثل الأوبرا الايطالية ، وتراجيديا « راسين » ، وأسس المسرح الحديث ،

فعلينا أن نكتشف تحتها ججير الزاوية الرئيسى بصيغته السحرية التى اقترحها ومارسها « لوبى دى بيجا » .

وبالرغم من ذلك فقد تميز موقف المؤلفين والدارسين فى أوروبا من « لوبى دى بيجا » خلال الفترة الكلاسيكية بالعداء والتجاهل كما أشرنا من قبل ، وعندما بدأت مظاهر الرومانتيكية تتسرب الى الآداب الأوربية كان الألمانى من أوائل من اعترفوا بقيمة مؤلفى المسرح الاسباني فى زيادة هذا الاتجاه ، ففضل بعضهم « كالدرون دى لباركا » على غيره ، بينما وضع بعضهم الآخر « لوبى دى بيجا » فوق جميع مؤلفى المسرح الغربى بما فيهم « شيكسبير » نفسه ، فاعتبره شاخ عام ١٨٥٤م العبقري الذى خلق المسرح الاسباني : « وبنفس القوة المبدعة التى تتجلى فى الطبيعة ، والتى تعطى بوفرة لا تنفد ، فان « لوبى » يسكب بيد مفتوحة ابداعاته الرائعة ، ممثلا للقوة العليا الباهرة فى وطن الخيال ، ويأخذ من الكنوز الخفية ما يجده فى هذا العالم المسحور » . ثم أخذت الدراسات نترى بعد ذلك على انتاجه من جوانبه الاجتماعية والتاريخية والفنية ، وشخصيات مسرحه وما تمثله من قيم حية ، وكان آخر مظهر عالمى للاهتمام به هو المؤتمر الدولى الذى عقد فى مدريد عام ١٩٨٠ م عنه ، وشارك فيه عدد ضخم من الباحثين فى أوروبا والأمريكيتين ، وطبعت البحوث المقدمة فيه فى مجلد كبير فى العام التالى .

من ناحية أخرى فان كثيرا من مسرحيات « لوبى دى بيجا » قد ترجمت حديثا الى معظم اللغات العالمية ، وهى ترجمات كاملة أو معدلة ، كما أنها مازالت تعرض على مسارح هذه البلاد ، وعلى المسارح الاسبانية نفسها بطبيعة الحال ، مثل مسرحية « نبع أو بيجونا » التى عرضت طويلا على المسارح الروسية كنموذج لمسرح القرن السابع عشر المستقبلى ، الذى يحتل فيه الشعب دور البطولة ، كما عرضت مسرحية « السيدة الحمقاء » فى كثير من العواصم الأوربية والمدن الأمريكية ، وكان « بيرانديلو » قد أعاد صياغتها فى إيطاليا حيث عرضت هناك من قبل ، واستخلص بعض الفذائين من روايته الشهيرة « لادوروتيا » صياغة مسرحية جديدة تثير عددا من القضايا الجمالية والاجتماعية الهامة وعرضوها على المسارح الاسبانية فى الآونة الأخيرة .

على أن الظاهرة المميزة لهذه الأعمال هى قابليتها الواضحة للتعديل والاقتباس وإعادة الصياغة ، وهى بهذا تختلف عن أعمال مؤلفين آخرين ممن يستحيل المساس بانتاجهم دون الاخلال الشديد ببنيتهم ، أما أعمال مؤلفنا فهى مليئة بالمشاهد القوية والفصول المتنازة ، لكنها فى جملة ما يقول نقاده لا تستعصى على لون من التعديل الذى يجعلها أقرب لمزاج كل

عصر وبلد ، فهي أعمال مفتوحة على حد تعبيرهم ، وذات طابع تراثي بارز ، مما يجعلها قابلة للتناول الجماعي ، ويعطى لكل جيل حق تكييفها ، مثلها في ذلك مثل الملاحم الشعبية الاسبانية ، ويبدو أن هذا الطابع المرن لها قد شجع الكثيرين على اختيار المشاهد الممتازة فيها وتقديمها ، ولا ننسى أن « لوركا » قد كون فرقة مسرحية متجولة ، مهمتها تقديم أعمال « لوبى دى بيجا » بعد اعادة صياغتها لتناسب الجمهور المعاصر .

كالدرون دى لباركا

تاريخ حياة الصمت :

هكذا أطلق المؤرخون على حياة « كالدرون » التى يلفها الصمت فى ازاره الوقور ، فقليل ما استطاعوا أن يعرفوا شيئا عن تفاصيل حياته ، وربما لأنه كان حريصا على أن يحتفظ لنفسه بدخائل أسرارته وبواطن أموره ، فلم يكن مثل قرينه الأكبر « لوبى دى بيجا » ثرائرا يفضى بذات نفسه فى خطابات وأعماله ، ويملا آلاف الصفحات بما يحكيه عن مغامراته وأشواقه ، بل كان نموذجا للشريف الاسباني الذى يحافظ على المظاهر ، ويرعى قيلة الناس ، ولو كلفه هذا كثيرا من الرياء ، وربما كان هناك سبب آخر لذلك ، وهو أن حياته - خاصة فى المرحلة الأخيرة - كانت باطنية ، تتلخص فى التأمل والتأليف وتسير فى قنوات عادية ليس فيها ما يبهز أو يحكى . على أننا سنحاول أن نستخلص من بين برائن هذا الصمت حزمة من أخباره التى تسربت إلينا .

ولد « بدرو كالدرون دى لباركا » فى مدينة مدريد عند بزوغ القرن السابع عشر ، فى ١٧ يناير عام ١٦٠٠ م ، من أبوين على جانب وفير من الشرف وكريم المعتقد ؛ إذ كان أبوه يعمل أميناً عاماً للمجاس الاقتصاى فى بلاط « فيليب الثالث » ، وكان ترتيب شاعرنا الثالث بين اخوته السبعة ، وقد اضطرت أسرته الى الانتقال الى مدينة « بلد الوليد » عندما نقل مقر البلاط الملكى الى هناك سنة ١٦٠٢ م ، وجعلت هذه المدينة العاصمة الرسمية للبلاد خلال أربع سنوات رجع بعدها الطفل مع أسرته الى مدريد الى أصبحت عاصمة اسبانيا من جديد .

ولم يكد ينهى من دراسته الأولية حتى التحق سنة ١٦٠٩ م باحدى مدارس اليسوعيين الامبراطورية حيث يتلقى أولاد العلة من القوم تعليمهم ، وحيث تفتحت عيونه على لون من الثقافة الدينية المستنيرة التى تميز بها

فئة « الجزويت » هؤلاء ، فاكتمسب الى جانب العلوم الدينية قاعدة واسعة من العلوم الانسانية والتقليدية ، ثم ماتت أمه سنة ١٦١٠ وهى نلد بنتها الأخيرة ، وكان هذا شائعا. في ذلك العصر ، لا بين الطبقة الوسطى او الفقيرة ، وانما فى أرفع المستويات ابتداء من الأسرة المالكة نفسها ، فمعظم الملكات كن يفقدن حياتهن أثناء الوضع ، وقد انطبعت هذه الحادثة على ما يبدو فى أعماق الصبى الصغير الذى لم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره حينئذ ، ولم يتقبلها على أنه حادث عادى مما تجرى به الأيام ، بل نجسمت فى نفسه ذكراه الأليمة ، ولسنا نرجم فى ذلك بالغيث ، وانما نسنشعه من أعماله ذاتها ، ففي المسرحية التى كتب هذا الفصل نقديما لها وهى « الحياة حلم » نرى مدى استنبشاع المؤلف لنحس البطل وشؤمه ، اذ أنه تسبب فى موت أمه عند ولادته ، وهو تهويل كبير لأمر عادى حينئذ ، مصدره فيما نظن هو عمق الجرح الذى أحس به لدى فقد أمه وهو صبى ، وتساءل الأقدار أن تكون هذه أيضا هى نهاية المرأة الوحيدة التى أحبها وعاشرها ، ورزق منها بطفل قبيل انخراطه فى سلك الرهبانية .

ونعود الى بواكيره لنراه يلتحق عام ١٦١٤ م بجامعة « ألكالا » التى عرفناها من قبل ، وهى لا تبعد كثيرا عن مدريد ، ولكنه لا يمضى فيها سنة وبعض سنة حتى يقرأ بموت أبيه ويقرأ وصيته ، فيجده يلح عليه بأن يواصل دراسته حتى يصبح قسيسا مقيما لشعائر الدين ، الا أنه لا يلبث أن ينتقل الى جامعة « سلمنقة » العريقة ، حيث يستطيع أن يزواج فيها بين دراسة الدين والقانون ويتمها عام ١٦٢٠ م . فى نفس هذا العام تقام احتفالات تطويب القديس « سان ايسيدرو » حامى مدريد ، فيتقدم كالدرون الى المسابقة الشعرية التى تقام بهذه المناسبة ويظفر بأحدى الجوائز ، ويتسلمها على وجه الدقة من يد شاعر العاصمة « لوبى بيجا » معلنا بهذا ميلاده الفنى ، ثم يتسلم بعد ذلك بعامين جوائز أخرى أرفع قدرا من يد الملك - فيليب الرابع - الذى يبسط عليه حمايته .

واذا كان هذا هو تاريخ بدايته كشاعر غنائى ، فان أول عمل شعري درامى عرف به كان مسرحية ذات عنوان طريف : « حب وملك وشرف » عرضت سنة ١٦٢٣ ، على مسرح القصر الملكى ، تبعها بعد ذلك فى نفس العام عملان آخران .

وكانت حياته فى سنوات الشباب هذه - بالرغم من استعداداته الثقافية ، وتربيته الدينية ، ووصية أبيه التى لم يعرهما حينئذ كبير اهتمام - حياة تتسم بما للشباب من فورات وانطلاقات ، ولا تتورع عن كثير من العبث والعقوق ، فقد اتهم ذات يوم بالاعتناء على حرمة دير للراهبات فى مطاردة ماجنة لمثل اعتدى على أخيه ، ورد على هذا الاتهام فى أحد

أعماله ، كما اتهم مع اخوته بمقتل شباب كان يعمل معهم واضمنطروا كى يدفعوا دينه لأسرته ان يبيعوا لقب ابيهم كأمين للمجلس الاقتصادى البنى ورثوه عنه ، ثم أخذ شاعرنا ما تبقى من نصيبه وقام برحلة دامت عامين كاهلين ، طاف حلالهما بانحاء ايطاليا والاراضى المنخفضة ، بسا يعنيه ذلك من خبرة انسانية وثقافية ، ولم يعد الى مدريد الا فى سبتمبر عام ١٦٢٥م .

وهنا يبدأ « كالدرون » أزهر فترات حياته وأحفلها بالخلق الفنى والانتاج المسرحى ، وقد امتدت طيلة خمس وعشرين سنة أنجز فيها شاعرنا كل أعماله الكبيرة ، ومن بينها مسرحية « الحياة حلم » التى كتبها سنة ١٦٣٤ وهو رجل دنيوى يضطرب فى حياته مثل فيه الناس ولا تربطه بالميدان الدينى سوى ثقافته ومعرفته . وهذا شئ هام فى دراسته أعماله ، لأن الناس دأبوا على النظر الى مسرحه من خلال منظور خاص يحدد فيما يعد بارندائه مسوح الراهبانية بعد أن نيف على الخمسين من عمره ، ثم أخذوا يخلعون على ما أنتج فى هذه الفترة الشابة المتوجهة صبغة دينية متمزجة لم يعرفها « كالدرون » الا بعد أن صحا قلبه وأقصر بطله ، وعريت عنه أفراسى الصبا ورواحله كما يقول زهير ، وقد ساعد على تثبيت هذه الصورة فى أذهان المؤرخين أن الرسوم الوحيدة التى وصلتنا لم مثله الا وهو شيخ وقور طاعن فى السن ، عريق فى الكهنوت ، مما جعلهم يتصورون أنه ولد هكذا رصينا رزينا يخب فى أردية الكنيسة . ولكننا نستقرئ بعض أخباره فنجد طيلة ربع قرن من الزمان يدور فى حلقة بعيدة عن مجال الراهبانية ، فقد كان يعمل فى خدمة النبلاء على عادة الأشراف فى ذلك الوقت ، واشترك فى بعض الحروب : فى صمد العدوان الفرنسى على اسبانيا ، وقمع حركة التمرد فى اقليم « قطلونية » التى كانت تنسب الى الانفصال ، واستحق لذلك بعض الأوسمة الملكية ، كما أنه كان يمارس حياة لاهية متهتكة ، الا أنها مستورة بحجاب كثيف من التصون والوقار ، فقد اتخذ بعد أن تجاوز الأربعين من عمره خليفة رزق منها بطفل ، لكنها ماتت وهى تلده كما الممنا من قبل ، فدأب على تسميته بابن أخيه على عادة القسس فى ذلك لاختفاء الصلات غير الشرعية ، وهناك عبارة اسبانية شعبية لا نخلو من ظرف وسخرية تقول : « فى بيت كل قسيسين قروى بنت أخت نرعى شئونه » ، الا أن « كالدرون » كان أكثر جرأة وشجاعة عندما أصبح قسيسا فاعترف ببنته له ، وإن كان الموت قد اختطفه وهو لا يزال فى العاشرة من عمره .

يبد أن السمة المميزة لـ « كالدرون » فى هذه الفترة من حياته ، هى أنه كان رجل ثقافة من الطراز الأول فى عصره ، وقد ساعدته على ذلك نشأته الأرستقراطية ، إذ لم تكن الثقافة العميقة أمرا مناحا لكل الناس فى هذه

الوقت ، بل كانت شبه وقف على من يملكون أدواتها من الطبقة العليا ، ولم تكن هذه الأدوات تتمثل في الكتاب الثمين فقط ، وإنما كانت تتمثل كذلك في اللوحة الرائعة ، وتفاصيل النماذج المعمارية الدقيقة في القصور الكبيرة ، وحفلات الموسيقى داخل أبنائها ، ثم فيما هو أبعد من ذلك أثرها وهو المناخ العقلي الذي يعيش فيه الإنسان ، فكلما كانت الدائرة التي يتحرك فيها مليئة بعناصر تغذى الفكر والخيال كلما كانت امكانيات التثقيف أيسر له وأقرب لمناله ، وقد كانت نشأة « كالدرون » الأرستقراطية هي الضمان كي يتغلغل في ثنايا الطبقات العليا ، سواء في قصور النبلاء والأشراف ، أم في نفس القصور الملكية . كما أنه اطلع على معازل أخرى للأرستقراطية في ذلك العصر وهي الكنائس وما تحويه من كنوز ونفائس ، وقد قدر لشاعرنا أن يلج هذه الأبواب ببسر وسهولة ، بل إن مؤرخيه يحكون أن بيته نفسه كان متحفا زائرا بكثير من اللوحات ذات القيمة الفنية الرفيعة ، ومجموعات الكتب الثمينة والتحف النادرة . وفي مثل هذا العصر لم يكن متاحا لكل إنسان أن يمتلك متحفا تحت نصرته . وسنجد عند الحديث عن مسرح « كالدرون » أن هذا الرخاء الثقافي قد أعطاه لونا من الأرستقراطية الفكرية كانت من أبرز ما ميزه عن معاصريه .

وعند منتصف القرن - بعد موت خليلته - أخذت حياة « كالدرون » وجهة جديدة ، عندما انخرط في سلك الكهنوت تاركا خلفه حصيلة هائلة من التجارب الانسانية الغنية ، ومن الأعمال الفنية الخصبة ، ولم يكن هذا التحول هينا أو معبدا الطريق ، فقد كان عليه أن يقتحم عقبتين : أحدهما كانت داء العصر في اسبانيا ، وهي اثبات أن دمه صاف طاهر لم يشب بأخلاق عربية أو يهودية ، وذلك بإجراء تحقيق تاريخي يستقصى نسبه ، وأصله وفصله ، حيث يثبت أنه مسيحي عريق جدير بأن يرتدى طيلسان الكنيسة . وكثيرا ما كانت تزور هذه التحقيقات بالرغم من التشدد والتعصب فيها ، فبعض الملوك أنفسهم لم يبرأوا من هذه الشوائب ، وبين كبار المفكرين فان « ثيربانتيس » لم تخل أعراقه من جذور سامية ، الا أنه قد ترتب على هذا المناخ العدائي الرسمي لكل ما هو عربي أنه جعل الناس يبترون صلاتهم بالتقاليد العربية ، وينكرون معرفتهم للغة الضاد وثقافتها ، مما أدى الى تراكم الصعوبات التي يواجهها الباحثون اليوم في تحديد معالم التأثير العربي في الفكر الاسباني على كثرتها وتنوعها ، وقد استطاع « كالدرون » على أية حال أن يجتاز هذا الامتحان فقامت في وجهه تهمة ثانية ، وهي أنه من أهل الفن وأصحاب اللهو ، غير أنه ما لبث أن تغلب عليها هي الأخرى لأن الكنيسة في ذلك الوقت كانت في مسيس الحاجة لجهوده ككاتب مسرحي فريد في تطويره واجادته لمسرحة الرمز الديني الذي سنتحدث عنه فيما بعد ، وتم تنصيبه فعلا قسيسا في كاتدرائية

حليطة سنة ١٦٥٢ م ، حيث ظل يعمل قرابة عشر سنوات حتى اختاره الملك « فيليب الرابع » ليقوم على خدمته الدينية بمدرسة ، فانتقل إليها وظل بها بقية حياته .

ولم يترك « كالدرون » النشاط المسرحي بالرغم من الضغوطات التي كان يلقاها من الكنيسة ، فقد حاولت أولا أن تنبهه إلى وجوب الكف عن كتابة المسرحيات الدنيوية ، إلا أنه لم يلق إلا لهذا التحذير واستمر في إنتاجه ، وإن كان أقل بكثير من إنتاج الفترة السابقة ، إلا أن اهتمامه أخذ يتركز ويحصر تدريجيا في الكتابة الموسمية لفصول الأسرار الدينية ، ولم يبرأ فيها أيضا من لوم الكنيسة فقد اضطر أن يمثل ذات مرة أمام محكمة التفتيش لتحقيق معه في المدلول الرمزي والديني لأحد هذه الفصول ، وطلبت منه تعديله حتى يتواءم مع ما تقرره من عقائد كاثوليكية ، واضطر أن يرضخ لطلباتهم .

ثم أخذت قدرته على الخلق الفني تفتت وتضائل ، حتى اقتصر في السنوات الأخيرة من عمره على إعادة عرض بعض أعماله السابقة في الأعياد الملكية والدينية التي كان يحتكرها موسميا ويجني منها أرباحا طائلة ، إلا أنه لم يكف نهائيا عن كتابة الأعمال الجديدة ، فقد قدم سنة ١٦٨٠ - أي قبيل وفاته بعام واحد - مسرحية بعنوان « الحط والشعارات النفسية » في قصة ليونيدو ومارفيه ، ومات في ٢٥ مايو دون أن ينم فصلين من فصول الأسرار الدينية كان يكتبها لذلك العام ١٦٨١ ، خلفا وراءه تراثا أدبيا يشمل فيما يربو على ثلاثين قصيدة غنائية ، ١١٥ مسرحية ، و ٧٠ فصلا من فصول الأسرار الدينية .

من معالم مسرحه :

١ - أبرز ما يلفت أنظار الباحثين في مسرح « كالدرون » هو أنه مسرح فكري في المقام الأول ، فهي يتكىء على قاعدة ثقافية صلبة ، ويحتضن تراثا أدبيا خصباً ، لا يلبث أن يتمثله ويحتويه ، ثم يتجاوزه بعد ذلك ويشريه .

وقد حاول كبار النقاد أن يرسموا خطا تصويريا موضحاً لتطور مسرح « كالدرون » فأثبتوا له مرحلتين تميز بهما أسلوبه ، أولاهما تتمثل في تنمية الاتجاه الذي بدأه « لوبي دي بيجا » في مسرحيات العادات الاجتماعية ، بإدخال نظام جديد عليها ، يعتمد على تركيز الأحداث ، وإحكام الشكل ، وتوحيد الخطة الدرامية ، ويضربون مثلاً لذلك مسرحية « عمدة سلمية » .

أما المرحلة الثانية فتتطلى فيها عناصر التصور الشعري والفلسفي للتراث كما تتضح فيها المادة الزخرفية التي كانت تميز أساليب عصر « الباروك » ويبرز فيها كذلك الاتجاه الموسيقي الغنائي « ويضعون نموذجاً لهذه المرحلة « الحياة حلم » .

ولكن هذا التقسيم لا يلبث أن يدركوا مدى ما فيه من تجاوز، لأن الترتيب الزمني لا يتسابق معه ، فيتعللون بأن هذا ليس عاملاً حاسماً في الموضوع ، ولكننا إذا تأملنا الأمر قليلاً أدركنا أن هذه المسرحية التي يضرب بها المثل في تضج فلسفة « كالدرون » وعمق أبعاده الفكرية « الحياة حلم » قد كتبت وهو في الرابعة والثلاثين من عمره ، مما يكتسب عن قوائم شخصية « كالدرون » الأدبية ، وهي أنها شخصية مدعوة إلى التأمل والفكر الفلسفي من يومها ، وليست هذه الخاصية بمرحلة متأخرة فيه ، بل توشك أن تكون أولى غزواته المسرحية الهامة في دنيا الباطن وهو ما زال في ربيع عمره ، وفيها تبدو عليه مخايل « الصبي العالم » كما يقول الأسبان ، لا فيما يمس المشكلة الكونية التي يتناولها بمهارة واقتدار فقط ، وإنما فيما يتصل كذلك بالجانب الفني في بناء المسرح ، لهذا فإن أهم الشعوب الأوربية التي عانيت فيما بعد بمسرح « كالدرون » كانوا هم الألمان الذين أطلق عليهم بجدارة « الشعب الفلسفي الأول » ، وعندما خلع « جوته » على « كالدرون » أعظم وسام لم يجد في وصفه أبلغ من قوله : « إن كالدرون هو العبقري الذي رزق أكبر قدر من نفاذ الفهم وعمق الإدراك » .

وقد كان من نتائج هذا الطابع الفكري الغالب على مسرح « كالدرون » أن أصبح أحسن وعاء صالح « لأيدولوجية » العصر عندما التزم فيما بعد بخدمة الأهداف الدينية ، كما أنه تحول كذلك إلى أكبر وعاء تنصب فيه رواسب الثقافات القديمة ، خاصة ما يتصل منها بالأساطير أو « الميثولوجيا » التي استخدمها « كالدرون » على مستويين : أحدهما كعناصر منفردة حفلت بها أعماله ، ومسرحية « الحياة حلم » خير شاهد على ذلك ، والثاني عندما خصص أعمالاً كاملة لها ، مثل مسرحية « أيكو ونارثيو » ، وكذلك « سفر المسوخ » و « تمثال برومبوس » و « أبولو وكلمين » ثم « فايون ابن الشمس » .

وكثير من هذه المسرحيات الأسطورية كتبت أساساً لتعرض في الحفلات الملكية ، محوطة بمظاهر الأبهة والفخامة في العرض وأسابيله وأدواته ، مما يجعلها مهرجاناً يجمع فيه الثراء الثقافي للمؤلف مع الترفه المادي في القصور الملكية ، وتلتقى عندها الفنون التشكيلية - من رسم وتصوير ونحت - مع الموسيقى والشعر ، في تناغم مسرحي حميل ، يجعل

منها لذة للفكر والحواس معا ، ومن هنا نلما عند « كالدرون » بهذا الجنس المسرحي الجديد ، الذي يتميز به الأدب الإسباني والذي رأينا مولده على يد « لوبي دي بيجا » ، وهو في جوهره مهرجان اسعراضي شعري موسيقي وفني ، ألا وهو « الثارتويلا » .

كما كان من نتائج هذه الفزعة الفكرية عند « كالدرون » احكام الهيكل الفني ، والاعتماد على الأسلوب الواضح المركز الذي يخضع المادة الدرامية - سواء كانت من ابتكاره أو مستمدة من التقاليد المسرحية السابقة عليه - لنظام منطقي ، نرى فيه عرض الصراع وتطوره وبجمله ، بدقه بوشك أن تكون رياضية ، مستعينا في ذلك بأساليب التوازي والتضاد المسرحية ، مع توزيع الشخصيات على مستويات ثابتة غالبا ، مع تكوين مجموعات ثنائية ، تلتف حول بطل رئيسي هو محور الأحداث .

وقد أوشك هذا الاتقان المحكم أن يجعل من مسرح « كالدرون » الصناعات تقنيينا علميا للفن الدرامي في العصر الذهبي ، فقد تجلت فيه وحدة الحدث الرئيسي ، وقوة التركيز المسرحي ، وبروز البطل الأول ، كما تمثل فيه كذلك تعميق الصراع وتحويله الى داخل الأبطال أنفسهم ، ومن هنا اكتسب « المونولوج » أو المناجاة الفردية أهمية بالغة في مسرح « كالدرون » ، فوظيفته لا تقتصر على مجرد التعبير الخارجي الذي يحيطنا علما بما يدور في نفس البطل ، وإنما هي « جدلية » الشخصية مع نفسها ، عندما تتصارع بداخلها القيم ، وتعرض لهزات تهددها للتطور والتحول ، وربما كان طابع البطل عند « كالدرون » لهذا السبب نفسه هو « العقلية » المفرطة ، التي تخضع كل شيء ، حتى العواطف الجياشة ، لنوع من التبرير والشرح « والمنطقة » في سبيل وضوح الرؤية الدرامية .

٢ - تتجه الدراسات النقدية الحديثة الى إبراز الصديق الماساوي في مسرح « كالدرون » على أنه من أهم معالمه التي لم تحظ حتى الآن بالناية الكافية ، ويرتبط بهذا مشكلة أخرى هي علاقة الماساة بالروح المسيحي ، لأن الصبغة الدينية التي التزم بها « كالدرون » يستجبل معها أن نفصل مسرحه عن قوامه « الأيديولوجي » ، على أن ثمة رأيين في مدى مواءمة الفكر المسيحي للماساة ، أحدهما يرى أنه بالرغم من أن « كالدرون » و « راسين » هما قمة الماساة المسيحية ، فإن فبهما بدلا من التساؤل الصمت أمام العجز الإنساني الذي يعتبر لب الماساة وجوهرها ، يقوم العالم الآخر والوجود الإلهي نفسه باستقطاب كل التساؤلات ، باعتبارهما محور الكون ، ويجمعان في رحابهما جميع الكائنات ، وعلى هذا فإن المشاكل التي نثرها الماساة المسيحية لا تلبث أن تنطفئ فيها الجنود الماساوية أمام الحقيقة الدينية المفسرة والشارحة .

أما وجهة النظر الثانية فقد سبق أن عرضها « شوبنهاور » عندما رأى أن الذنب الأساسي لبطل المأساة هو وجوده نفسه ، ممارسته للحياة ، وهذا يتصل بدوره ، لا بالذنوب الفردية المحددة ، وإنما بذنب الإنسان الأول ، وهو ينشد في هذا الصدد أبيات « كالدرون » على لسان « سيخمونلو » بطل « الحياة حلم » :

ان اعظم الآثام

للانسان ، انه ولد .

ويرى « شوبنهاور » أن ما يميز المأساة الحديثة ، سواء كانت مسيحية أم لا - عن القديمة هو أنها تعرض رفض الإنسان لارادة الحياة ، وهجره لهذا العالم ، عندما يوقن أنه عبث وقبض الريح دون أن يشعر بحزن عظيم .

هذا بينما يذهب بعض الباحثين الى أنه إذا استبعدت فكرة حرية الإنسان وإرادته أنتهى مجال المأساة ، ويميزون بين المفهوم القديم الذى كان يعتمد على سطوة القدر وغشم المصير ، وبين الحديث الذى يقوم على الارادة الحرة والمشبهة المختارة ، ففي الأول ينتصر القدر على الحرية ، أما فى الثانى فان الحرية هى التى تصنع مصير الإنسان .

هذا المحور : حرية/مصير ، هو الذى يقوم عليه جزء كبير من أعمال « كالدرون » المسرحية التى تزيد على أربعة عشر كلها تستحق أن تسمى « مأساة » ومعظمها يدور فى الاطار التالى :

بطل المأساة ، امرأة كان أو رجلا ، محكوم عليه بمصير مشئوم ، حيث سيكون سببا فى تحطيم نفسه أو هدم الآخرين ، ولكى ينفذى هذا المصير ويمنع نفاذه ، يجس البطل أو يمنع اتصاله بالناس ، بالرغم من ذلك فان حكمة الإنسان التى تزعم أنها تتخذ لكل أمر عدته سرعان ما تفنسل ، اذ تقوم عوامل مضادة تساء اتمام المصير « المكنوب » ، أو يتصدى البطل نفسه لتطويع قدره ، مستعينا بكل طاقاته الانسانية فى تلطيفه وتخفيف نتائجه ، وهو يتصدى لذلك بكل حريته التى رزقها ومواهبه التى يستلهمها ، وبهذا تنتصر الحرية على المصير ، كما نرى فى « الحياة حلم » ، أو يعانق البطل مصيره على وعى وبه وتحد له ، كما فى مسرحية « بنت الهواء » :

هذه المأساة : « بنت الهواء » ، تستحق منا وقفة قصيرة ، لأنها تفسر جرى وجميل لقطعة من التاريخ الشرقى القديم ، قبطلتها هى

« سميراميس » التي تنسب اليها الأساطير بناء مدينة « بابل » العراقية العظيمة ، وهي مأساة تقع في جزئين كل منهما تتوزعه ثلاثة فصول ، ويمتلئ مرحلتين في حياة « سميراميس » أولاهما تتخذ محورا لها صعودها الى الحكم ، والثانية ممارستها له ، وكفاحها من أجل البقاء على العرش ، ثم سقوطها المأساوى في نهاية الأمر .

تبدأ المسرحية بنغم صاغر عن آلتين موسيقيتين : « قيثارة الحب » و « نغير الحرب » وهي بداية كانت محببة لدى « كالدرون » في كثير من أعماله ، ربما لأنها ترمز لهذه الثنائيه التي تتورع دنيا الناس بين طرفي الخير والشر ، وهي ثنائية كان وجدان « كالدرون » شديد الاستحضار لها والتأمل فيها . ثم نلتقى بسميراميس وهي تحيا في أحد الكهوف متدثرة بجلود الحيوانات ، ومستبعدة عن العالم ، حتى لا تحق عليها نبوءة الكهنة ، يحرسها القسيس الشيخ « نيريسياس » ، وهي على عكس بطل « الحياة حلم » ، تعرف مصيرها ، وعندما تحين الساعة تقرر الظفر بحريتها وهي واعية بما هي مقدمة عليه من تحدى الآلهة . لأن آلامها قد أصبحت لا تطاق ، ولأن الطموح وشهوة الحكم هما محور شخصيتها . والذي يأتى لتحريرها إنما هو « مينون » قائد جيوش « مينو » ملك سوريا ، وهو لا يلبث أن يدفع ثمن هذا التحرير اذ يفقد عينه ورضاء الملك عليه ، وتتوالى سلسلة الكوارث بانتحار « تيريسباس » الذي يفضل الموت على ترك « سميراميس » تتحدى ارادة الآلهة .

وخلال الفصول الثلاثة التي يضمها الجزء الأول نشهد صعود « سميراميس » الرهيب والسريع الى العرش ، ونرى في المشهد الأخير الخاص بالتتويج ، والذي كان من المفروض أن تعم فيه الفرحة ، نرى « مينون » بعينه الغائرتين وصوته الأسطوري الجهير يصب عليها لعنته ، بينما أطلقت الآلهة الغاضبة قوى الطبيعة من عقابها في عاصفة شديدة تختم الجزء الأول ، وتلقى بظلمها على ما ستأتى به الأقدار في الجزء الثاني .

ويكون للفواصل الزمنية الذي يتركه المؤلف بين شطرى المسرحية وظيفته الدرامية ، ففيه يموت الملك « مينو » بطريقة غامضة ، وتصل « سميراميس » الى ذروة مجدها وعظمتها بعد انتصاراتها المتتالية ، وعندما يبدأ الفصل الأول نرى أن « نيريسياس » ابن « سميراميس » وشبيهها قد أبعد عن السلطة ، وأن بابل قد حوصرت ، ولكنها لا تلبث أن تنتصر وتذل أعداءها وهي تمشط شعرها في بهو القصر وتربطهم كالكلاب على أمتابها . ثم يقوم الصراع على الحكم بينها وبين ابنها ، ونرى من خلال هذا الصراع مأساة الحكم ، ملهاته معا ، فما بفعله الأول ينقضه الثاني ، وتنتهي المأساة بطريقة فاحشة عندما تقتل « سميراميس » بسهام أعدائها بعد أن هلم بها

جيب السلطة الى حافية الجنون ؛ وبعد أن استخدمت حريتها في اتمام مصيرها المحتوم ، ولدلك فهي بطلة مأساوية أصيلة ، فيها كثير من معالم أبطال المأس الاغريقية والكلاسيكية معا ، وتنجلي فيها الى جانب ذلك مهارة « كالدرون » في البناء المسرحي الشامخ ، والتخطيط الدرامي المحكم ، والثقافة التاريخيه الواسعه .

٣ - على أن من أشهر الجوانب التي عرف بها مسرح « كالدرون » هو حدته في تناول المسألة الأخلاقية ، خاصة ما يتصل منها بقضية الشرف ، وقد درست هذه الظاهرة - كما ألمحنا من قبل - على نطاق اجتماعي واسع أولا ، حيث جلب عناصرها ومكوناتها التاريخية في منطقة البحر الابيض المتوسط عموما ، ثم ما ورثته اسبانيا على وجه الخصوص من بقايا الوجود العربي فيها ، وتصوره المأساوي العنيف لمشاكل العرض وحلولها الدموية دائما ، وكان دستورهم في ذلك قول الشاعر العربي :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جترأبيه النسم

وكان هذا الدم غالبا ما يكون بريئا ، حتى تكتمل جوانب المأساة في المسرح ، فالزوجة تتهم ظلما بالخيانة ، وتتكاثر الأدلة الخادعة على إثبات هذا الظن ، ولا يجد الزوج مفرا من الانتقام لعرضه وقتلها وقتل عشيقها المزعوم ، هذه هي حالة الثأر للشرف التقليدية ، وهناك حالة أخرى أقل مأساوية منها ، وهي أن يعتدي فعلا على عرض الفتاة ، ويكون الحل حينئذ هو الزواج ، وقد أثرت عن « كالدرون » عدة مسرحيات تمثلت فيها الحالة المفاجئة الأولى من أهمها : طيب شرفه ، وثأر سري لخطيئة مستورة ، والراسم لعاره ، والغيرة أفضع البشائع وغيرها مما جعل اسمه يقترن في تاريخ الأدب وفي أذهان الناس بأنه شاعر الشرف والدم ، وقد توفّر بعض الباحثين على « تبرئة » « كالدرون » من هذه التهمة التي تنفر منها حساسية الانسان الأوربي المعاصر ، ويتركز دفاعهم فيما يلي :

(أ) لم يكن « كالدرون » هو مبتدع هذا النوع من المسرح الاخلاقي ، وإنما تلقاه عن سلفه العظيم « لوبي دي بيجا » الذي التقطه بدوره من التقاليد الاجتماعية الشائعة ، وإن كان « كالدرون » قد مجد هذا الجانب الخلقى فان حياته العفة - في حملتها - واستقامته التي لم ترق اليها شبهة بعد تنسكه كانت تبرر له ادانة الانحرافات وفرض أقصى العقوبات عليها ، بخلاف سلفه المذكور الذي لم تستهوه سوى المحصنات من النساء ، ولم تخل مواسمه من مغامرات العشب المشبوب .

(ب) ثم ان « كالدرون » قد نقل هذه الظاهرة الاجتماعية من مجالها

« الحيوى المباشر » ومسرحةا ، فهو ليس مسئولا عن وجود النموذج الحى بل الأدبى ، ولم يكن زائفا بأى حال ، ولا يمكن أن يدان « شيكسبير » مثلا بما فعله عطيل مع « ديدمونة » ، وقد كانت أسباب الشك لديه « المنديل » الشهير أوهي بكثير من أسباب غيرة وشك أبطال « كالدرون » فى مسرحياته .

(ج) أنه كان يعطى أبعادا نفسية عميقة لهؤلاء الأبطال ، فكانوا دائما يشكون فى جدوى الجريمة وفى ضرورتها ، ولكنها مفروضة عليهم بحكم تقليد اجتماعى سخيىف ، فكثيرا ما نجد فى مناجاة هؤلاء الأبطال أنبل المشاعر وأرقها وهى تسير الى اكفالك فروض النار الاجتماعية وكأنها مسوقة الى التضحية على مذبح التقاليد دون ايمان حقيقى أو اقناع مطلق ، بل انه كان يذهب الى أبعد من ذلك عندما ينسخر على لسان كثير من ظرفائه امن مفهوم الشرف فى عصره ، ولا شك أن مبالفته التى تصل الى حد التجسيم « الكاريكاتورى » فى عرض المفهوم التى تميزت به فى العصور الوسطى معظم البلاء الحائرة لم تكن الا تقدا ذكبا ولاذعا له .

أما أن هذا الجانب الخلقى قد شغل جزءا من تفكيره ومسرحه فلا سبيل الى انكار هذه الحقيقة ، بل انها ظاهرة قد تجاوزت ذلك الى تصور الدينى الميتافيزيقى نفسه بشكل طريف ، ففي أحد فصوله من مسرح الاسرار الدينية نجده يتمثل الكون فى قصة خلقه على أنه قضية شرف أيضا ، فالزواج هو « الله » ، والزوجة هى الطبيعة ، والعاشق هو الشيطان ، وعندما يكشف الزوج خيانة الطبيعة مع الشيطان ينتقم من سبب الغواية ويصب عليه جم لعناته ، بل يقتله فى نهاية الأمر ، ولكنه يسمح الزوجة ويعفو عنها ويدعوها الى العودة الى حظيرة الطاعة والرضوان ، وقد نرى فى ذلك تقدما لا بأس به فى سبيل التسامى على التقليد الاجتماعى الشائع .

٤ - أما الجانب الآخر الذى نود ابرازه من انتاج « كالدرون » الفنى فهو مسرح الرمز الدينى أو فصول الاسرار الالهية أو كما يسمى فى الاسبانية "Autos Sacramen'ales" ، وهو جنس مسرحى اسباني خالص ، أوضح تعريف له هو أنه مسرحيات من فصل واحد ، ذات أسلوب مجازى رامز ، وموضوع موحد ، هو أسرار القربان المقدس ، وهى مسرحيات موسمية كانت - وما زالت - تقدم خلال أعياد الجسد أو القربان المسيحية فى الميادين العامة ، ويشهدها جميع الناس دون تمييز طبقى أو ثقافى ، فقد كانت شعبة بأوسم معانى الكلمة ، بالرغم من أنها محازبة رمزية معقدة من ناحية المضمون اللاهوتى الذى تحتوى عليه ، ولكن طابعها المرمى الجسم كان يسها . على الناس متابعتها والاستمتاع بها ، خاصة مع

الملابس الفاخرة التي يرتديها الممثلون و « الديكور » الجميل الذي يزينون به المسرح المنصوب في الهواء في ترف الأعياد المميز .

وقد وصل هذا الجنس المسرحي الى قمة نضجه واكتماله وتوسعه عند « كالدرون » الذي ترك حوالى سبعين قطعة منه كما أشرنا من قبل ، لم يعد يمثل منها الآن سوى بضعة فصول يسيرة ، ربما لأن الجمهور المعاصر قد فقد الحساسية المسرحية تجاه الأسرار الدينية ، وقد اعتبر « كالدرون » لهذا الجانب الدينى من نشاطه الأدبى « المسرحى المسيحى الأول » ، وهو وصف ان جاز عليه لا ينطبق الا على المرحلة الأخيرة منه ، كما أنه لا ينبغي أن تغفل الجانب الفنى الخاص باستخدام الرموز ومسرحتها ، وتجسيم القوى العليا على المسرح حيث يقوم بدور البطولة فيه الله والانسان والشيطان ، مما يجعله يكتسب طابعا كونيا خارجا عن نطاق الزمان والمكان .

ولعل من أجمل نماذج هذه الفصول وأكثرها احتفاظا بالعرف المسرحى الأصيل هي تلك القطعة التي ما زالت تعرضها الفرق الكبيرة في الأعياد الدينية متخذة من « الميدان الأكبر » في مدريد أو غيرها من المدن الاسبانية مسرحا لها ، وهي « مسرح الدنيا العظيم » ، وفيه نرى المؤلف أمام شخصياته ، أما المؤلف فهو الله ، وأما الشخصيات فهم البشر ، وهي شخصيات لا توجد الا في العقل الالهى ، وتخرج عندما يناديها الصوت الأعلى وهي تنشد :

نحن لا نوجد الا في تصورك
لا نتحرك ولا نعيش
ولا نحس ولا نستشعر
ولا نستمتع بخير أو شر
فانفخ اذن في هذا التراب
حتى نقوم بادوارنا .

وهي ستة شخصيات ، فالسابع وهو الطفل يموت قبل مولده ، ولهذا لا يقوم بدوره على مسرح الحياة ، ونراها ماثلة أمام المؤلف ، وتحكم عملية التمثيل قوانين التوازي والتضاد المطردة في انتاج « كالدرون » ، ففي البداية نرى الجمال والحكمة معا ، ولكنهما سرعان ما يفترقان عندما يكتشفان أن موقفهما مختلف من الحياة ، ويظل التناقض قائما بين الغنى والفقر ، وقد وفق المؤلف عندما جعل شخصية الاول بصلفها واستغلالها هي الوحيدة التي لا تستحق العطف ولا تظهر بالرضوان ، الا أن الشخصية التي تلفت النظر حقا بخصوبتها ومدلولها الاجتماعى التقدمى هي شخصية

العامل ، ففيها كثير من جدة اللسان وظرف البيان وقوة النقد عندما يوزع المؤلف الأدوار ويعطيه كذلك فاسا فلا يتورع عن التعليق قائلا : هذا هو ميراث آدم .

وكانه لا يستطيع التبرم أو الشكوى ، ثم لا يلبث أن يعد بأنه :

**ساقوم يا مولاي بنوري
لكن ببطء ، حتى لا أجهد**

وعندما يرى الملك يتوارى : لأنه اذا وقع نظره عليه فلن يناله منه سوى قرض ضرائب جديدة ، ثم يطلق كلمته التي اعتبرت من أجراً ما قيله عن الملوك أيامها :

**سنة فيها محصول جيد
وبدون ملك ، خير السنين**

وعندما يطلب منه المتسول صدقة يردعه قائلا :

**الا تستحي من أن تطلب
وانت قادر على العمل**

وهي كلمات تعودنا عليها اليوم ، لكنها كانت لازعة وجريئة في ذلك العصر ، كما نرى في الفصل كثيرا من الحيوية والثراء المتوازن ، يتجلى في الحوار بين المؤلف والعالم ، في النداء على الشخصيات لتأخذ دورها في الحياة ، في رقصة الموت التي تتخلل العمل وتنتهي عند البعث ، كل هذا بالإضافة الى الأبعاد الاجتماعية يجعله من أجمل الصور الشعرية للمجتمع الانساني وللكون كله ، مع ما كانت المسرحية تستهدفه من أفكار فلسفية ومغزى خلقى داخل الاطار الدينى .

ولكن أهم ما ينبغي الإشارة اليه في هذا الصدد ، ولعل حدس القارئ لم يخطئ ذلك ، هو التشابه القوي بين هذا العرض للمسرح داخل المسرح نفسه وصلة ذلك بالحياة الواقعية وبين مذهب الكاتب الإيطالى الكبير « بيرانديللو » الذى يقترب فى مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من تصور « كالدرون » الى حد كبير ، مع الفوارق الجوهرية بينهما بطبيعة الحال ، فالكاتب الإيطالى لم يكن يجهل تراث المسرح الاسباني ، ولا شك أنه اطلع على أعمال « كالدرون » ، فرجل مثل « بيرانديللو » صاحب نظرية مسرحية وفلسفية خاصة به لا نجد عنده هذه الأصداء بالصدفة أو التوافق العارض ، وإنما هي انطباع عميق وتأثر أدبى « بكالدرون » وبالمسرح الاسباني كله ، الذى لم تكن ظاهرة « المسرح داخل المسرح » شاذة فيه ولا منعزلة ، وإنما كانت تيارا متصلا يبتدىء من

« ثيربانتيس » ويتصل عند « لوبى دى بيجا » ثم يجد تعبيره المثقن وتجميعه الواضح ، مثله فى ذلك مثل- بقيه الظواهر ، عند « كالدرون » .

وقد كان مسرح « كالدرون » أيضا تأثير كبير على المسرح الفرنسى الكلاسيكى فى القرن السابع عشر ، وفى القرن الذى يليه نجد « فولير » يهاجم فى فقرة واحدة كلا من « شيكسبير » و « كالدرون » ، ولكن الحركة الرومانتيكية الألمانية فى رد فعلها ضد الأكاديمية الفرنسية انضمت « كالدرون » ، فقد مجده الأخوان « شيلجيل » وقال أحدهما عنه : « ان لعز الحياة الذى نجح شيكسبير فى عرضه لم يجد حلا له الا « كالدرون » ، كذلك أشادا بمسرحه الشاب الذى عبر فيه عن التمرد وحرية الشعور ، وأعجب « شيل » به فى حماس رائع وترجم الى الشعر الانجليزى فقرأت من مسرحيته « الساحر العجيب » كما ترجم أيضا مناجاة « سيخسموندو » لنفسه فى نهاية الفصل الثانى من مسرحية « الحياة حلم » ، كما نجد فيكتور هوجو فى القرن التاسع عشر يكرس صفحات جميلة للإشادة بمسرح كالدرون ، وقد عقدت فى الأعوام الأخيرة بعض المؤتمرات الدولية عن أدبه وتأثيره فى المسرح العالمى .

نموذج الحياة حلم :

وسنحاول الاقتراب من هذا النموذج لتحليل مصادره الأدبية من ناحية ، وأبعاد المسرحية من ناحية ثانية ، ومن الحقائق المسلم بها فى الأدب المقارن الآن أن قضية البحث عن المصادر لا تعنى على الإطلاق اتهامها بالسرقة أو حتى إثبات التأثير ، وإنما هى مجرد نبع للخيوط الأولى لقاس مدى أصالة الناسج فى تركيبها واعطائها شكلا أدبيا ووظيفة فنية ، وكلما تعددت هذه الخيوط دل هذا على ثراء الصانع ومهارته ، لأنه فى الأدب ، مثلما نرى فى الحياة ، لا يخلق شيء من عدم ، وقد أصبحت عبارة « فاليري » : « ما اليبث الا عدة خراف مهضومة ، أوضح تصور لهذه القضية ، فنحن اذ نبحث عن المصادر لا نستهدف العثور على الأصل الذى قلده ، وإنما لندرس الغذاء الذى دخل فى تكوين خلاياه الثقافية ، واعتمد عليه فى تحديد بنية عمله الفنية .

وقد فتش الباحثون فى أعماق التراث الإنسانى بحثا عن البذور الأولى التى يمكن أن تمثل أصولا بعيدة لمسرحية « كالدرون » الحياة حلم ، وركز بعضهم النظر على مدلولها الفلسفى ومعناها الميتافيزيقى ، بينما اهتم بعضهم الآخر بالهيكل الفنى خاصة ما يتصل بالحكاية ومضاعفاتها وسوابقها فى الآداب القديمة .

أما الفريق الأول فقد وجد أن فكرة عبث الحياة وأنها وهم باطل وسراب خادع كانت عريقة في الفكر الهندي ، وأن أسطورة حياة « بوذا » نفسه تعرض مشابهة كثيرة مع بعض عناصر الحكاية في مسرحية « الحياة حلم » ثم تتبع هذا الفريق تطور الفكرة وظلالها في تعاليم العهد القديم ومزامير التوراة ودرس كذلك أطوارها الشعري اجلميل كما عرضه أفلاطون في نظريته الشهيرة عن الصور وتمثيله بالكهف المعروف في عرضه لمفهوم المثل ، كما لم يعدوا فيها بعض العناصر الروائية الأخرى .

هذا بينما أخذ البعض الآخر يتتبع مصادر « كالدرون » في أفق مختلف ، هو الأوساط اليسوعية التي تربى في كنفها ، وما كانت قد الفتة من تقديم بعض القطع التمثيلية التي تقترب في مدلولها من هذه المسرحية ، ثم روح مواعظهم نفسها التي لا يخرج عنها مضمونها .

ومهما كانت خصوبة هذه الأبحاث وجديتها فهي لا تكشف لنا الا عن حقيقة كبيرة وهي أن « كالدرون » كان قد تمثل في هذه المرحلة المبكرة من عمره تيارات ثقافية عديدة ، وأن هضمه لها كان طبيعيا وتلقائيا ، الا أن محصلها الأخيرة كانت من صنعه هو . لذلك فإن الفريق الثاني الذي يتناول المسرحية من وجهتها الأدبية ربما كان أقرب الى وضعها في أطوارها الصحيح ، لأنه مهما كانت قوة التيار الفلسفي الذي ينبض فيها فاننا لا نستطيع أن نعتبرها أكثر من عمل شعري درامي محدد ، ودراستها على هذا الأساس أكثر منطقية وواضح نهجا ، وأحرى أن تمس الخواص الفنية التي تدخل في بنيتها .

على أننا عندما نلقى نظرة على « صحيفة سوابقها الأدبية » سرعان ما ندرك أنها بالفعل مسرحية « خطيرة » ، وقد تعود بعض هذه السوابق الى أعمال قديمة ، كما قد يرجع بعضها الآخر الى نصوص معاصرة للمؤلف نفسه ، فمن بين المعاصرة له أسطورة « بارلام وخوسافات » كما ترد عند « لوبي دى بيجا » في المسرحية التي تجبل نفس هذا العنوان ، كما اكتشف بعض علماء الدراسات الإسبانية قصة طبعته سنة ١٦٢٩ - أي قبل كتابة المسرحية بخمس سنوات فقط - تتوافق مع الحياة حلم في بعض التفاصيل الهامة ، كما أن هناك عدة أعمال لـ « كالدرون » نفسه سابقة على المسرحية التي نتحدث عنها لها علاقة وثيقة بها . وهذا النوع من تأثير المؤلف في نفسه طريف ولطيف في نفس الوقت ، لأنه يدل على تأصل الفكرة لديه وتعمقها فيه ، ثم يشير الى مراحل تطورها عنده طبقا لما يشق عنه كل عمل على حدة ، ثم اكتمالها في شكلها النهائي في العمل الأخير .

ولن نعرض لفصل الأسرار الدينية الذي كتبه « كالدرون » بعد المسرحية بأربعين سنة وأعطاه نفس عنوانها لأنه لا يفيدنا كثيرا في

دراستها ، وما درج عليه بعض النقاد من تفسيرها على أساسه لا يخلو من تعسف للفواصل الزمنية الهائل بينهما .

أما السوابق القديمة فلعل أهم ما يعيننا منها هو علاقتها بترائنا العربي وبمكوناته المتعددة ، علاقة تتمثل في دائرتين : أحدهما كبيرة شاملة تنطبق على الاطار الكلي للمسرحية ، والأخرى جزئية صغيرة لا تتعدى صورة تمثيلية منها تستغرق بضعة أبيات ، بيد أنها لا تقل أهمية عن الأولى لما فيها من تطابق يوشك أن يكون حرفيا بين الأصل العربي والصورة الإسبانية ، وهو تطابق يقوم على « التطعيم » أو « التضمين » أو « التناص » لا على السرقة أو التقليد كما سبق أن أشرنا .

أما الدائرة الأولى فهي تتمثل في إحدى قصص ألف ليلة وليلة ، وعنوانها له دلالة خاصة لأنه يتداعى مع نفس عنوان المسرحية ، وهي قصة « النائم واليقظان » ، وإذا عرفنا من سياق الحكاية أن النائم هو نفسه اليقظاء أدركنا مدى ما في هذا من تطابق على « الحياة حلم » . وتتلخص قصة ألف ليلة في أن أبا الحسن الخليل قد نكب في أصدقائه الذين تنكروا له بعد أن علموا بفقره ، ففرض على نفسه لونا من العزلة الإرادية – تقابل العزلة الإجبارية عند « سيخسموندو » – ثم يزوره أمير المؤمنين على طريقة ألف ليلة وليلة ، فيجده انسانا لطيف المعشر كريم الخلق ، ويعرف أن من أمانيه أن يتولى الحكم يوما واحدا على الأقل حتى ينتقم من بعض جيرانه الخبثاء ، فيقرر أن يجرى له تجربة شديدة الشبه بتلك التي يجريها الملك « باسيليو » لبطل « الحياة حلم » يدس له قطعة « بنج » في الكسراب حتى إذا تخدر نقله إلى القصر وأوهمه أنه هو أمير المؤمنين وأحاطه بكل مظاهر الترف والعظمة من لبس فاخر ورياش ثمينة وجوار طائفة . وهو لا يكاد يصدق ما هو فيه ، بيد أنه يمضى يوما حافلا بالسلطة والمجد ، إذ يأمر بجلد أعدائه والتشهير بهم ، ومكافأة أمه العجوز ووصلها ، وفي النهاية يوحى الخليفة لأحدى الجوارى أن تدس له « البنج » مرة أخرى حتى يتخدر ويحمل إلى منزله ، وهذا هو نفس ما يحدث لبطل « الحياة حلم » ، وإن كان للتجربة في المسرحية هدف آخر وروح ثان كما سنشير إلى ذلك فيما بعد .

ولكن لحظة استيقاظ البطل المخدوع – مثلها في ذلك مثل دهشته عندما نقل إلى القصر – تحمل شيئا قويا بنفس اللحظة في المسرحية ، وهو شبه لا يقف عند حده الحكاية الخارجية كما كان في المرحلة السابقة ، وإنما في السباق الفكري والحالة النفسية ، فأبو الحسن الخليل – مثله في ذلك مثل سيخسموندو – يتردد حائرا في اعتبار ما مر به حقيقة أو حلما ، ويأخذ في تحليل الافتراضين غلما فيجد أدلة قاطعة على أنه

كان حقيقة ، ثم يلتفت حوله فلا يستطيع تفسيراً منطقياً لما يرى الا بأنه أضغاث أحلام ، وبموم أمه بدور « رساورا » فى المسرحية فهى تؤكد له من ناحية أنه كان يحلم ، ونحاول اعادته الى أرض الواقع ، ثم تقدم له دليلاً عملياً على أنه كان يقظاً فى الحقيقة عندما تذكر له خبر المكافأة التى تلقتها ، ولأن بطل ألف ليلة وليس مفكراً متفلسفاً مثل « سيخسموندو » ولا يطبق التجربة ، بل يجن ويذهب الى « المارستان » ، ويرفق به الخليفة فيأتى لزيارته مرة أخرى ، فنرى مشهداً عجيب السبب ببداية الفصل الثالث من مسرحية « كالدرون » عندما رفض « سيخسموندو » فى البداية تصديق الجنود الذين جاؤا يسمونه « الأمير » مرة أخرى ، ويطلبون منه أن يتولى قيادتهم وحكمهم ، فهو يسميهم أشباحاً ويحاول أن ينفضهم عنه ، كذلك أبو الحسن الخليل يسمى الخليفة « شيطانا » ويرفض أن ينصاع له ، ولكنه لا يلبث أن ينفعه ثم يكرر معه التجربة ، يخدره ويحمله الى القصر ليتخذة خليلاً ونديميا ، ويعطيه فى الحقيقة ما أوهمه أنه حلم ، وعندما يصحو مرة ثانية فى القصر نبلغ به الحيرة أشدها ويصل فى خلطه بين الوهم الحالم والحقيقة الماثلة الى حد يذكرنا بكثير من صرخات « سيخسموندو » وتأملاته ، ثم نختم حكاية ألف ليلة باعطاء « طابع تاريخي » على شخصية أبى الحسن الخليل ، وأنه كان من ندماء الخليفة العسرة ، ثم تحكى عنه مزيداً من الطرائف والأحاديث لتؤكد حقيقة التاريخية ، مما لا يبعد كثيراً عما يتخيله « كالدرون » فى ثنايا مسرحيته وان اختلف عنه فى التركيب والمغزى .

ولا شك أن البنية العامة للقصة ، وبعض المواقف المخذدة - كالتى أشرنا اليها من قبل - تجد أصداء واضحة وقوية عند « كالدرون » الا أن المحتوى الفلسفى للمسرحية والنتيجة التى انتهت اليها بطلها من أن الحياة فى حقيقتها ليست الا حلماً عارضاً ، والجبكة الدرامية التى تعرف كيف تنسج خيوط عمل فنى وكيف ترسم الشخصيات وتعددها وتنسجها وتدير حواراتها . كل هذا يجعلها خلقاً جديداً ينتمى بالأصالة والابداع الى « كالدرون » الذى تغذى بما وقع عليه من تراث شرقى كان حافلاً بالزهور التى تشم عطرها فى عسله .

كذلك تجدر الإشارة لقصة أخرى من ألف ليلة وليلة عثر عليها بعض الباحثين العرب وعنوانها « حكاية وردخان ابن الملك جليعاد » ووضع أصبعه على ملامح شبه قوية بينها وبين بعض تفصيلات « الحياة حلم » خاصة فيما يتصل بتجربة الملك والدلالة السياسية لمسرحية « كالدرون » ولما كانت ألف ليلة وليلة من الأعمال التى تسربت الى الثقافة الغربية عامة وإلى اسبانية خاصة خلال الحكم العربى للأندلس فان امكانية اطلاع « كالدرون »

3 -

عليها عن طريق الترجمة أو التلخيص تظل أوثق وأقوى من إمكانية أن يقوم هذا التشابه على مجرد الصدفة العشوائية .

أما الدائرة الثانية الصغيرة فهي أقصوصة تضمنتها مسرحية « كالدرون » وأثبت بعض المستشرقين الأسباب بمنهج مقارن دقيق أنها مستقاة بطريقة غير مباشرة من نص عربي قديم عن طريق مجموعة أدبية اسبانية سابقة على « كالدرون » .

والنص العربي وارد في كتاب « المغرب » لابن سعيد الأنلسي ، وهو ينقله عن كتاب مفقود لابن باشكوال أثناء ترجمته للزاهد عبد الرحمن الأنصاري القنازعي ، وهو « قال - أي القنازعي - كنت بمصر ، وشهدت العيد مع الناس ، فانصرفوا الى ما أعدوه ، وانصرفت الى النيل ، وليس معي ما افطر عليه الا شيء من بقية ترمس بقى عندي في خرفة ، فنزلت على الشط وجعلت آكله وأرمل بقشره الى مكان تحتي ، وأقول في نفسي : ترى ان كان في القوم في مصر في هذا العيد من هو أسوأ مني حالا ؟ فلم يكن الا ما رفعت رأسي وأبصرت أمامي ، فاذا برجل يلقط قشر الترمس الذي أطرحه ويأكله ، فعلمت أنه تنبيه من الله عز وجل ، وشكرته » .

أما المشهد الذي يقابله في مسرحية « الحياة حلم » فهو يأتي على لسان « روساورا » عندما تمر ببرج « سيخسمونديو » وتراه مكبلا في أغلاله ورهين محبسه وعذاباته ، فتتغذى بهذا عن بعض أحزانها ، وتضرب مثلا يوشك أن يكون تجسيدا لمثلنا العربي الشائع ، « من رأى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته » وتقول :

يحكي عن عالم ذات يوم

وكان فقير بائس الحال

لا يجد ما يقيم به أودم

الا الحشائش والأدغال

انه أخذ يحدث نفسه :

« هل يمكن أن يتصور الخيال

من هو أفقر أو أتعس مني ؟ » .

ولم يكد يدير وجهه

حتى رأى رد العناية

عالم آخر جعل يلتقط

• ما كان يرميه هو من نفاية •

وكما نرى فالمؤلف الاسباني يضمن هذه النادرة مسرحيته مستهلا ذلك بقوله « يحكى » فهذا اذن من قبيل التطعيم وليس من قبيل التأثير ، وهو يكشف عن طابع ثقافة العصر التي كانت زاخرة بالعناصر العربية المترجمة في الكتب ، أو الماثلة في الروايات الشفوية ، غير أنه من العسير أن ينتقل من ذلك الى توقع أن يكون « كالدرون » عالما باللغة العربية ، فحتى لو افترضنا امكانية ذلك نظريا فانه من المستحيل عمليا أن نثبتته ، لأن اجراءات التحقيق في نقاء الدم التي أشرنا اليها كانت تدفعهم الى دفن أى دليل يقيم شبهة ولو بعيدة تطعن في صفاء أصولهم المسيحية أو تشير الى ايه صله تربطهم بالثقافة العربية •

فاذا ما تجاوزنا ذلك الى الحديث عن أبعاد هذه المسرحية وجدنا أننا أمام عمل « كلاسيكى » عريق بلغ من الشهرة والنفاذ الى مختلف الآداب العالمية مبلغا يجعل تحليل بعض جوانبه ضرورة لا تقصد على من يريد قراءة النص لذة المفاجأة ، لأن عظمة مثل هذا العمل ليست فيها يحكيه وإنما في الطريقة التي يحكيه بها ، وهذه دائما هي قيمة الأعمال الفنية الخالدة •

في الفصل الأول نرى الأمير « سيخسوندو » حبيسا في برج مقيدا بالأغلال دون أن يعرف السبب في هذا العذاب الذي يعانيه ، وهو يطرح أسئلة كثيرة عن الذنب الذي عساه أن يكون قد اقترفه حتى يستحق هذا الحرمان الذي يوشك أن يفقد إنسانيته نفسها عندما يسلب منه حريته ، فلا يجد له من ذنب الا أنه قد ولد ، وكأنه يردد قول المعري عن هذا الذنب:

هذا جناه أبى على وما جنيت على أحد

وذلك في مناجاة شجيرة من أعذب وأشهر ما عرف من المسرح الكلاسيكى الأوربي ، ولكن الإجابة لا تأتي مباشرة عن هذه الأسئلة ، وأنهم كان المشاهد يستطيع أن يرضى فضوله ويطلع على سر الموقف وحده في غيبة البطل في المشهد السادس من نفس الفصل ، عندما يسمع الملك « باسيليو » يشرح لأقاربه وعلبة القوم في بلاطه سبب اذانة ابنة بالحبس والنفى ، فقد تنبأ له - وهو عالم بالفلك والنجوم - أنه سيكون أكثر الملوك شؤما وأشداهم قسوة وبطشا ، وسيطأ برجليه لحية أبيه الشهباء لارغامه واذلاله ، وسيكون عهده مليئا بالدم والعنف والجرائم ، وإذا كانت هذه مجرد تكهنات لا دليل على صحتها حتى الآن فإن نبوءة أخرى قد تحققت بالفعل ، إذ رأت أمه فيما يرى النائم أنه سيمزق أحشاءها عند مولده ، وهذا ما حدث ، إذ ماتت وهي « تهبه لعالم النور » كما يقولون بالاسبانية •

مما جعل أباه يبادر بالقائه في غيابة السجن تفاديا للبصير الرهيب الذي ينتظره ، مضحيا في سبيل ذلك بحريته وهنا نصل الى محور الصراع في المسرحية : الحرية / القدر .

« والمملك هو النموذج المأساوي القديم ، فهو يؤمن بالقدر ، الا أنه ما زالت لديه بقية ثقة في حرية الانسان ، لهذا فان الشك لا يلبث أن يولد في نفسه ، الشك في عدالة تصرفه عندما حكم على ابنه بالنفي والابعاد وحرمة من حقوقه الطبيعية ، وهو يحلل في مشهد محكم عناصر الشك على النحو المنطقي التالي :

– أننى كملك حكيم يجب شعبه لا أريد أن أؤمره طاغية يستبد به ويجور عليه ويشقيه بالعذاب .

– ولكي أتفادى ذلك فقد أنكرت على ابنى حقوقه الموروثة في السلطة وأصبحت أنا الطاغية الظالم .

– لهذا فان أسلم الطرق هو ترك الحرية له كي يخط مصيره بنفسه ويجرب ارادته الحرة .

عندئذ يقرر الملك اجراء تجربة مثيرة ، يسلم فيها ولده مقادير الحكم ، موهما اياه أنه في حلم عن طريق التخدير ويراقيه ، فان صلح وعدل كان بها واستحق الملك ، وان ظلم وجار أعاده الى برجه مرة أخرى تحت تأثير المخدر حتى لا ينتبه الى حقيقة ما حدث ، وحينئذ يكون قد أبرأ ذمته وأرضى ضميره ، وهو يكل الى « كلونالدو » مربيه أن يقوم بتنفيذ الاختبار ويباشره بنفسه .

ويتم تنفيذ التجربة في الفصل الثانى المليء بالحركة والأحداث ، فنرى « سيخسموندو » مبهورا أولا بمظاهر الملك والجلال ، ثم مندفعاً بعد ذلك في قسوته ونزعاته البدائية لتحطيم ما حوله . فنذكر حقيقة هامة ، وهى أن الملك عندما حاول أن يتفادى الشر لم يزد على أن أشغل جنوده ، « فسبخسموندو » ضحية تربية خاطئة حرم فيها من أبسط حقوقه ، لا كوريث للعرش وانما كإنسان ، وهو يستشعر الظلم الفادح الذى وقع عليه ، فكون رد الفعل الأول عنده هو الرغبة في الانتقام ، الانتقام من فرئيسه العجوز الذى تواطأ مع أبيه دون أن يقوم اعوجاج سياسته ، ثم نجده يقتل أحد الخدم بالقائه من النافذة العالية – فى مشهد لا نراه – لأنه حرّو على معارضته ، فهو اذن يمارس سلطة مطلقة ، ويوشك أن يعتدى على فتاة راقه نحالها فى انطلاقة فطرية لغرائزه المكبوتة . وتكون النتيجة حينئذ معروفة : اعادته الى البرج مرة ثانية تحت تأثير المخدر حتى يستغرق فى النوم ، ومن أعقب الملاحظات النفسنة « لكالدرون » أن يجعله يستمر فى

منامه - كما يتضح ذلك من الكلمات التي تتناثر منه أثناء الرقاد - يجعل حلمه امتدادا لحقيقته التي كان يعيشها ، ولذلك فعندما يصحو يتصور ان كل ما مر به على ما فيه من صفاء ويقين لم يكن الا حلما هو الآخر ، ومن هنا ينطلق بأسئلته الحائرة المعذبة عن الوجود وسره ، والحد الفاصل بين عالم الحقيقة وعالم الأحلام ، هذه الأسئلة والتأملات التي جعلت من مسرحية « الحياة حلم » مناط تيار فكري امتد بعد ذلك في كثير من الاوساط الثقافية ، وبنيت من حولها هالة فلسفية قلما توفرت لاية مسرحية أخرى في الآداب العالمية .

ثم يأتي الفصل الثالث بحل الموقف وانتهاء الصراع في لون من التطوير المنطقي للأحداث حتى تأخذ وجهة نظر أخرى ، والنمو النفسي للبطل حتى يتصرف بشكل مغاير ، فبعد أن علم الشغب - خاصة بعض عناصر الشغب والتمرد فيه بمفهوم « كالدرون » - بأن له أميرا شرعيا قد حرمه الملك من حقوقه ، وجلب زوجا من الأمراء الأقرباء لأسرته ، ولكنهما غريبان عن الوطن ليوليها الملك ، يرفض قبول الوضع ، ويأتي الى « سيخسموندو » مناديا عليه ملكا بقوة السلاح ، أما هو فيتردد أولا في تصديق ما يرى ، ثم ينتهي الى فكرة سعيدة ، وهي ، أن كل شيء في هذا الوجود حلم ، الملك حلم ، والسلطة حلم ، والسعادة والسقاء حلم ، فماله لا يقبل هذه الحقيقة ويحلم معهم بالملك ، لذلك لا يلبث أن يشرع الحرب ضد أبيه وينتصر عليه ، ولكنه في اللحظة الحاسمة ينتصر أيضا على نفسه ، ويكرم أباه بدلا من أن يهينه ، ويثبت بذلك أن ارادة الانسان الحر يمكن أن تغلب الأقدار نفسها ، ويظهر كثيرا من الرشيد والحكمة في سلوكه وسياسته نتيجة لافادته من التجربة الأولى .

والى جانب هذا الحدث الرئيسي وأبطاله الأول ، نجد أحداثا أخرى فرعية جانبية أهمها ما يتصل بقصة « روساورا » التي قدمت من اقليم « موسكو » بحثا عن الأمير « أستولفو » الذي كان سيتولى العرش بدلا من « سيخسموندو » ، لأنه غرر بها ثم لم يتزوجها وتركها ، وتحضر معها سيفا تركه أبوها غير الشرعى في حوزة أمها عندما فارقتها ، ويتعرف المربي العجوز « كلوثالدو » على السيف ، فهو اذن والد « روساورا » ، الا أنه يخفي ذلك ويحاول مساعدتها دون اطلاعها على الحقيقة . وقد جاءت هذه الفتاة في رفقة شخصية أخرى طريفة ، وهي شخصية « كلارين » المهرج التي تعد من أقوى وأعمق شخصيات المسرحية ، لأنها مزيج من « الصعلوك » الذي يقوم به الظرفاء و « الفيلسوف » الذي يناقض بسخرية مواقف « سيخسموندو » ثم ينتهى بطريقة فاحشة تخلع عليه رداء الحكمة الذي طالما حاول أن يتخلص منه .

ثم نرى الأمير « أسترفلو » نموذج الأرستقراطي المنافق والفارس الشجاع معا ، والأميرة « استيريا » التي كان سيقترب بها ، وكل هؤلاء الأشخاص وما ينسجونه من أحداث صغيرة موحية هم الذين يعطون للمسرحية لحمها ودمها وجوها ، ويساعدون على بروز الحدث الرئيسى ووضع بطله ، على النحو الذى يتحول بفضلهم من رمز تجريدى لفكرة منمقة الى نموذج انسانى فعلى ، فهو مثلا يستشعر منذ البدايه حبا جارفا نحو « روساورا » لا يلبث أن يضفى عليه صبغة واقعية عندما يتسامى به من حضيض الشهوة الى أفق مثالى رائع يجعل منها منارة الهادى ، وهنا تلعب المرأة دورا شبيها بما ستلعبه بعد ذلك فى « فاوست » جوته الذى كان شديد الإعجاب بـ « كالدرون » .

والنهاية التى يضعها المؤلف الاسبانى لمسرحيته تتبع التقاليد الكلاسيكية الشائعة ، فالواجب هو الذى ينتصر على الحب ، و « روساورا » تقترب بـ « أسترفلو » حتى ترضى عنها الهة الشرف التى لا يخالفها المؤلف وإن كان هوامها يمضى فى اتجاه آخر ، كما أن « سيخسموندو » يكبح فى النهاية جماح عواطفه ويقترب بالأميرة « استيريا » تعويضا لها عما فقدته ، وربما كانت هذه النهاية السعيدة التى ضمنت لمسرحية « الحياة حلم » أن تحظى برضى الجمهور هى الشيء الوحيد الذى يضعف من قيمتها كمأساة ، وإن كانت طبيعة المأساة فى الأدب الاسبانى - كما سبق أن أشرنا - مفتوحة لا تلتزم بالاطار الاغريقى القديم ، وأصدق ما يصح عليها من التسمية أنها « مجلجلى درامى له شروطه وأبعاده الخاصة » ، وينبغى أن يدرس دائما على هذا الطيف .

على أنه من الشيق هنا أن نعرض لعلاقة هذه المسرحية بميدانين هاميين فى مجال الدراسات الانسانية : هما ميدانا الفلسفة وعلم النفس ، وقد كانت مشكلة خداع الحواس والتوقف أمام صحة ما تمدنا به من معلومات من أهم المشكلات الفلسفية ، خاصة التشابه بين الجلم واليقظة ، دون دليل واضح على صحة أى منهما ، وقد درست بالتحليل أهم التيارات الفلسفية فى القرن السابع عشر ، وعثر الباحثون على نقط محددة تربط بين « كالدرون » و « ديكارت » الذى عرض لمسألة التمييز بين الحلم والحقيقة ، وكيف أن خيالاتنا قد تكون أكثر تعبيرا وأشد حيوية عندما نكون نائمين ، ويحكى فى ذلك تجربة خاصة عندما لقي نفسه ذات مرة فى مكان ما ، وكان نائما فيه من قبل ، يستشعر نفس الحركات والاحساس بالحر ، دون أى اختلاف فى طبيعة الاحساس أو تردد فى التفكير ، مما يذكرنا بأبيات « كالدرون » :

رايت نفسى مرة أخرى

كما أرى الآن بنفس الوضوح وكان حلمنا الخ

و « ديكارت » فى كتابه « تأملات ميتافيزيقية » (١٦٤١) يتبع نفسه المنهج الذى اتبعه « كالدرون » من قبله (١٦٣٤) فى بداية الفصل الثالث، عندما يجد نفسه أمام حقيقة لا يؤمن بصدقها ، فيبتدىء بتحليل موقفه حتى يعثر على ضمان أو قاعدة صلبة يبنى عليها حكمه بصحة ما يرى ، أو بأنه وهم لا يزيد عن كونه مرحلة أخرى من مراحل « الحلم » .

وهذا المنهج العقلى هو أوضح ما يربط بين « كالدرون » وصاحب « محاضرات فى المنهج » خاصة فى « الكوجيتو » الشهير ، وإن ظل من المستبعد قليلا أن يكون الفيلسوف الفرنسى قد اطلع على مسرحية « كالدرون » التى لا تلتقى الا بجزء يسير من بنائه الفلسفى الشامخ ، وأغلب الظن أن مبعث هذا التوافق هو تأثير كل منهما بالفكر اليسوعى الذى كان يزخر بكثير من هذه العناصر الدقيقة .

أما المدرسة النفسية ، ابتداء من « فرويد » و « أدلر » و « أوتورانك » فقد حاولت تأويل مسرحيه « كالدرون » على ضوء عقدة « أوديب » فالملك « باسيليو » والد « سيخسموندو » يحكى الحلم الذى رآه زوجته أنه عندما يولد ابنها سيخرج على هيئة مسخ غريب مضغخ بالدماء ويكون سبب موتها ، وتموت الملكة فعلا فى نفس هذه الظروف ، فيتسامى حب « سيخسموندو » ناحية أمه بموتها ، ثم يتفرغ عنه كرهه لأبيه الذى يظل مسيطرا عليه فى كل مراحل حياته ، ولا يتغلب عليه الا فى محاولته الأخيرة الشافقة للانتصار على نفسه ، ولو غضبنا النظر عن الجاب انجنسى فى عقدة « أوديب » ، وركزنا على ارادة السيطرة عليه ، لوجدنا فعلا أنها من أهم خواص « سيخسموندو » ، وطبقا لهذه المدرسة نفسها فإن هذه الارادة يمكن تطويعها - كما حدث عند بطلنا - واخضاعها للسلطة الأبوية ، طالما أن هذه السلطة تعترف لها بمبررات سلوكها وعدالة وجودها .

ظواهر العصر الحديث

ما قبل الحرب الأهلية :

كانت الحرب الأهلية التي عانت اسبانيا ضراوتها ابان العقد الرابع من هذا القرن (١٩٣٦ - ١٩٣٩) حدا فاصلا بين مرحلتين متميزتين تماما ، لا من الناحية السياسية فقط ، وانما من وجهة النظر الفكرية والثقافية بصفة عامة ، والأدبية على وجه الخصوص ، ذلك أن هذه الحرب لم تكن مجرد اشتباك عسكري فرضه الساسة ، أو أملت طبيعة المناورات بين الحكومة والمعارضة ، وانما كان ذروة دوران اجتماعي وغليان فكري ، استحال فيه المعاشية السلمية بين القوى الاشتراكية التي اتسمت بالارتجال والتطرف ، وأنصار النزعة المحافظة الذين تضافرت قواهم مع كثير من العوامل التاريخية في الداخل والخارج لتحويل مجرى التطور لصالحهم الى حين .

والذي يعني هنا أن نبرز بعض القسمات الأساسية للملامح المسرح الاسباني في فترة ما قبل الحرب ، حتى ندرك الجذور التي يمتد إليها مسرح اليوم والمعالن الواضحة لظواهره وتياراته ، خاصة وأن ما يعرفه القارئ عن هذه الحقبة محدود حتى الآن لا يكاد يتجاوز بعض القليل من المؤلفين ، ومنهم من تنسبنا عبقة بفضل نار السياسة التي لولا اكتوائه بلهبها لما أصبح أسطورة مأساوية في وجدان الفن العالمي المعاصر ، وأقصده به « جارتيا لوركا » ، فلم يكن هذا الشاب الشاب الذي هزت نهايته الفاحشة على يد الفاشين الضمر العالمي نبتة شيطانية في حقل أدب محدد ، وانما كان عودا أخضر في شجرة يانعة باسقة أثمرت أجمل عطاياها في موسمين مفعمين بالخصب والحياة ، أولهما في عصرها الذهبي الذي تحدثنا عنه في القسم الأول من هذا البحث ، أما الموسم الثاني فقد بدأ مع الجيل الذي تنلمذ عليه لوركا ، والذي اتخذ من عام ١٨٩٨ - حيث وصل الجذور السياسي والعسكري لاسبانيا الى مبداه - نقطة انطلاق لمرحلة أخرى من المبد الثقافي والأدبي . ومن أعلام هذا الجيل الذي سمي بجيل الثمانية والتسعين

يهمنا في هذا السياق مؤلفو المسرح ، الذين تدين لهم طليعة الكتاب الحاليين ، لا في نطاق اسبانيا وأمريكا اللاتينية فحسب ، وإنما على الصعيد الأوروبي والعالمي أيضا .

وهناك ظاهرة طريفة لا تخلو من دلالة في هذا الصدد ، وهي أن كلا من الكاتبين المسرحيين اللذين توجت أعمالهما بجائزة « نوبل » الأدبية لا يعتد به في هذه الريادة الفكرية والفنية ، فأحدهما وهو « إيسيجاراي » (١٨٣٢ - ١٩١٦) قد حصل عليها سنة ١٩٠٤ ، والثاني « بينابينتى » (١٨٦٦ - ١٩٥٤) قد حصل عليها أوائل العقد الثالث سنة ١٩٢٢ ، وكلاهما كان كاتباً تقليدياً ليس له من فصل على الحياة الأدبية إلا تثبيث دعائم المسرح المعتمد على « نجارة » محكمة - كما يقولون بالاسبانية - دون أن يمس سلم القيم البرجوازية بأي تعديل .

... أما أسطورة الطليعة فقد عاشوا غرباء ، وماتوا وهم يشعرون بأنهم ربما كانوا قد ولدوا في غير زمانهم ، أو أنهم كانوا في الطاهر يحاويرون جمهوراً أصم . وفي مقدمة هؤلاء نجد « بايي انكلان » (١٨٦٩ - ١٩٣٦) الكاتب الأسطوري الذي حطم قواعد العرف الأدبي بنجاريه الروائية الجريئة أولاً ، ثم بأعماله المسرحية التي لا يزال المخرجون في حيرة من أمرها ، لما تحتاجه من جهد عنيف بالرغم من تقدم الوسائل المسرحية المتصلة بإمكانيات العرض وأدوات الانخراج ، وبالنسبة للرواية يكفينا مثال واحد لنعرف منه مدى عمق التحول الذي فرضه « بايي انكلان » على المفاهيم الفنية في عصره ، فتموذج « دون جوان » الذي قدمه الأدب الاسباني الى جميع الأداب العالمية يعتمد جوهرياً على خصائص فاعلة في تكوين شخصية البطل أهمها : أنه وسيم يتخذ من جماله شركاً يوقع به ضحاياه من العذارى ، وثانيها أنه لا يعاب بالدين ولا يقيم لأوامره وزناً في ساوكة الماجن ، وثالثها نوع من الحصانة العاطفية التي تجعله بمنحني من الاشفاق على من يرتمين في أحضانه ، فهذه هي قواعد اللعبة ، اغراء وإيقاع وعشق واستمتاع ثم هجر وبحث عن صيد جديد ، ويأتي « بايي انكلان » ليقدم لنا في رباعته القصصية الشهيرة البطل النقيض لكل ذلك ، فهو قبيح وكاثوليكي وعاطفي ، ولكنه بالرغم من ذلك من أقوى وأعذب وأصلي ما عرف من سلالة الدون خوان .

وفي المسرح كتب « بايي انكلان » أولاً بالشعر ، فقد كانت هذه هي اللغة التي لابد من استخدائها على خشبة المسرح ، فقدم تجارب تاريخية ذات طابع مأساوي عنيف ، ثم ما لبث أن بدأ مرحلة أخرى بالثلاثية النثرية « الكوميديا البربرية » والتي تشمل « لسر العضا » و « ذو الوحه النفضي » و « أنشودة الذئاب » ، وقد ركز فيها على بقايا الاقطاع في المجتمع الاسباني مبرزاتنا قضاته الداخلية ، ومعلننا قدراً كبيراً من التمرد

الواضح والنقد الجاد وذلك فى اطار شكل مسرحى ناضج ، وان كان يقدم صعوبات جمة بحريته الخارقة وإيقاعه اللاهث المحدث ، اذ يعتمد على لوحات خاطفة تحتاج الى سرعة سينمائية لكنه يخفى شخصياته بعمق ، ويعرض خصائصها بقوة ، وفى نفس هذا الخط مسرحيته الرهيبة « الكلمات الالهية » التى تتابع موكبا من الشحاذين فى رحلة الحج والضياح ، والتى يستقطب فيها شحنات انسانية ومأساوية على نفس المستوى الذى نجده مثلا فى الحضيض لجوركى .

ثم يتبلور لديه هذا التمرد ليغدو ثورة أصيلة فى مرحلته الطليعية الحاسمة ، اذ يبتدع حينئذ قواعده الجمالية الخاصة به ، والناجمة من تجاربه الفائقة ، فى سلسلته المسرحية الأخيرة التى أطلق عليها « الشنيع المحال » والتى ترك فيها جانبا الموضوعات التاريخية والمجتمع الاقطاعى ، ليكشف عن الوجه الحقيقى القبيح المزعج والمضحك معا ، لانسان المدينة ، خاصة المدينة الاسبانية فى مطلع هذا القرن . قمة هذه الحلقة « أضواء بوهيمية » تسخر بمرارة مرهفة من فساد الحياة السياسية والفكرية ، اذ تعرض لنا مغامرات شاعر بوهيمى أعمى ، لا يذهب مع الناس الى « حارة القط » بمدرية ، حيث يتسلون برؤية المايا المقفرة والمحدبة ، ولكنه يتحول هو نفسه الى امرأة ينعكس عليها عبث الحياة فى عصره الذى يلهو به ، ثم يتركه فتاتا فى نهاية المطاف .

ولم تنجح ملكة اسبانيا على عهده « ايزابيلا الثانية » من قلبه للاذع ، بل أصابها بوابل نقده ، واصفا اياها فى إحدى مسرحياته « بالبغلة الشبقة » التى تعبت بمصائر البلاد ، هذه الحدة الطاغية على مسرح « بايى انكلان » لم تترك لأعماله سبيلا لرؤية النور على المسارح العامة ، واستراح أهل الفن الى رأى تقليدى عنها ، وهو أنها قد وضعت للقراءة ولا تصلح للعرض ، وما زالت هذه التهمة هى التى توجه الى أعماله حتى الآن عندما لا تجرؤ المسارح على ما فيها من عرى وعنف وقيم طليعية تجريبية لا يطبقها الجمهور العادى ، ولكن الجهود التى بذلها فى العقود الأخيرة بعض الشباب المخرجين قد أثبتت أن مسرح هذا المؤلف المخيف هو الاضافة الحقيقية التى كان بوسع اسبانيا أن تقدمها الى أوروبا فى مطلع هذا القرن ، وأن التذرع بأن الجمهور قاصر وغير مهيا له لم يؤد فقط الى حرمان عامة الناس من هذه الجرعات التجريبية وانما أدى الى شحوب صورة المسرح الاسباني فى الأدب العالمى على غير حق ، فقد عرضت بعض أعمال « بايى انكلان » منذ سنوات فى لندن ، وخرج النقاد يشيدون بما فيها من قوة خلاقية وطاقة درامية هائلة ، لولا أنه - كما قالوا - يقلد بعض أعمال لوركا !! ، وقد فاتهم أنه كتبها سنيا لا يزال لوركا طفلا فى المهد ، وأنه هو الأستاذ الحقيقى الذى تعلم لوركا على يديه فن المأساة الاجتماعية

الثائرة ، ثم أثراه بعبقريته الشاعرة . وهناك شخصية ثانية من كتاب ما قبل الحرب الأهلية ينبغي أن تأخذ حقها في هذا السياق ، وهى شخصية مفكر اسباني رائد مارس جميع الأشكال الأدبية ، القصة والمقال والمسرح ، وتميز فيها كلها بطابع شخصي أصيل ، وهو « أونامونو » (١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذى كان بالرغم من دوره الأكاديمي الجليل ، اذ يعتبر من أعظم مدراء الجامعة العريقة « جامعة سلبنقة » من مؤسسى التيار الوجودى فى الفكر الاسباني الحديث ، وكان نموذجا للمثقف المعذب بضيميره الأدبي ووجدانه القومى . كما سنعرض لطرف من ذلك عند توضيح أثره البالغ العميق فى أهم كتاب الدراما المعاصرين . وقد شغلت بعض القضايا الفكرية معظم أعماله المسرحية ، ذات الطابع التجريدى ومن أهمها مشكلة ازدواج الشخصية التى بلغت أوجها فى مسرح « بيراند يللو » الايطالى ثم وجدت تعبيرا قويا عنها فى واحدة من أهم أعمال « أونامونو » وهى « الآخر » وكذلك قضية الزعامة بين المثالية والواقع ، التى تناولها « أونامونو » فى أكثر من مسرحية موجهة تقده الحاد النفاذ لمفهوم الزعامة كما يتمثل فى المجتمعات الحديثة ، مستلهما فى ذلك روح « ابسن » فى « عدو الشعب » ، كما كتب صيغة جديدة لمسرحية « فيدرا الكلاسيكية » .

على أن أهم ما يبقى من مسرحه ، هو هذه النزعة التجريبية التى تعتمد على التخطيط البسيط العادى فى البناء الفنى ، والعمق الوجودى الزاخر فى المضمون الفكرى ، ولأنه لم يكن « نجارا » بالمفهوم التقليدى للصناعة المسرحية لم تعرض أعماله الا على المسارح الجامعية ، وان كان التيار الذى خلقه بكل كتاباته من روايات ومسرح ومقالات قد جعلت منه أستاذا غير منازع للجيل الحالى من المثقفين فى اسبانيا .

ولم يكن لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) ينتمى الى جيل الثمانية والتسعين الا بمولده ، ولكنه انضم اليهم فى رحلة الوداع ، عندما وضعت الحرب حدا لتجاربه الواعدة ، وشاعريته المتألقة ، وروحه المأساوى الأصيل ، وليس لى فى هذه السطور الموجزة أن أتعرض لأعماله بالتفصيل ، فهو يوشك أن يكون الكاتب الوحيد الذى حظى بالتعريف المنسب لدى القارئ العربى عندما ترجمت مسرحياته وعرضت على خشبات المسرح فى الستينيات ، وكتبت لها المقدمات والدراسات ، وكان ذلك تأثرا بما شاع عنه فى الآداب الأوروبية الأخرى أولا ، ثم مقارنة مباشرة عن الاسبانية ثانيا ، ولكن يكفينى فى هذا السياق أن أشير الى أن النشاط المسرحى الذى استغرق عليه جميع حواسه فى سنواته الأخيرة لم يكن هو « الحب الاول » له فى دنيا الفن ، وانما سبقته هواية الموسيقى درسا وتأليفا ، ومن هنا كان إعجابه الشديد بموسيقار اسبانيا « مانويل دى فاي » ، ثم تجاربه التشكيلية التى نجد كثيرا من معالمها فى الرسوم التى احتفظ بها فى

أعماله الكاملة ، ومن أبرز مظاهرها أيضا صداقته الوطيدة والمشكلة معه للعبقري الشاذ « سالفادور دالي » وعلاقته العائلية به ، وقد صبب هذه الطاقة الإبداعية الموسيقية والتشكيلية في شعره الغنائي فأدت الى اكتشافاته الجمالية في القصائد السيريالية من ناحية ، والى خلقه لعالم « الفجر » الشعري وإعادة بناء مكوناته الفطرية والفنية من ناحية أخرى ، من هنا اعتقد أنه لابد من إعادة دراسة مفاتيحه الموسيقية والتشكيلية لمعرفة مدى كثافة رموزه الشعرية ودلالة شخصياته الدرامية ، ثم يأتي بعد ذلك ارتباطه بغرناطة و « عروس الأندلس » بعبقها العربي وجرانها الخالدة وأساطيرها المحببة ، وعجزها الرحالين ، والارتباط بالأرض من أهم محاور لوركا الدرامية وأغزرها دلالة ، خاصة عندما يصبح الإنسان نباتا من صنع هذه الأرض يتحرق شوقا الى التحرير من قيودها العتاة واطارها الصارم في لهفته للحب والخصوبة والانطلاق ، كما تتمثل في أعماله الدرامية الكبرى مثل « يرما » و « عرس الدم » و « بيت برناردا ألبا » ، على أن أروع أعماله حقيقة هو ما لم يتخط مرحلة التخطيط ، ما شرع فيه ولم يتمه ، الثلاثية المأساوية التي كان بصدد وضعها عن المشكلة الاجتماعية ، بعد أن أتم الدورة التراجيدية المرتبطة بالأرض ، ولكن القدر لم يمهله حتى يقدم كل عطائه ، وتداخلت العوامل الشخصية المرتبطة بحقد الأتراب وحسد بعض أصحاب من صفار الكتاب ، مع العوامل الموضوعية المتصلة بانتشار روح الجهل البوليسي والعنف الفاشي والفوضى السياسية في بداية الحرب الأهلية لتحرم عالم الفن والأدب من أنصر العبقريات التي تفتحت في القرن العشرين ، وإن كانت جملة القصائد وحفنة المسرحيات التي تركها زودت هذا العصر الذهبي الثاني للأدب الإسباني بدفقة من شبابه انتزعته من النطاق الاقليمي وارتفعت به الى ذرا الآداب العالمية .

مسرح الهروب :

أصبح الطابع الغالب على المسرح الإسباني بعد الحرب الأهلية وطيلة العقد الخامس من هذا القرن هو الهروب بشقيه المادي والمعنوي ، أما الهروب المادي فقد تمثل في هجرة بقايا الكتاب الواعين بمسئولياتهم الأدبية الى أمريكا اللاتينية ، بعيدا عن ضجيج الطبول التي أعلنتها جهالة الجيوش المنتصرة ، ونذكر من أهم هؤلاء المهاجرين اثنين على وجه التحديد ، هما « أليخاندرو كاسونا » و « ماكس أوب » .

أما الأول فبهمننا في هذا المقام أن نشير الى التيار الانساني الدافق الذي تزخر به لى عماله ، والى الصراع « الأيديولوجي » الذي اختتم به حياته ، وذلك أنه منذ أن كتب « كاسونا » عام ١٩٣٥ « صديقتنا ناتاشا » ،

وقد قدم فيها تجربة حية ، نعتد على لون من الاشتراكية التربوية وهو يدرج عادة ضمن كتاب اليسار ، الا أن أول عمل لمع به اسمه في عالم الأدب وأجيز عليه من الدولة هو « الحورية الهاربة » كان يحمل حتى في عنوانه بذور نرعة أخرى تتلفع بالشعر وتحتمى بالمثالية . وان لم تنجح في اخفاء حقيقتها الواضحة وهي أنها هاربة تضرب في متاهات غيبية ، نلأشى فيها الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع ، وتحتل مركز الثقل منها مشكلات ذات طابع مبتا فيزيقي تتعلق بالخير والشر والموت والحياة ، وهي نزعة عميقة الأصالة في الأدب الاسباني ، ولا يمكن تجاهل ما فيها من ثراء انساني يضيف الى الواقع الملموس رؤى النفس الحية ومشاهد الضمير الداخلية ، الا أن الظروف التي كتب فيها « كاسونا » أعماله هذه كانت تدعو الى نوع من الالتزام بقضايا مجتمع منتكس قد اجهضت فيه طلائع الارهاصات الثورية ، بيد أنه ترك وطنه يلحق جراحه وأخذ يدور حول بعض التجريبات مثل اغراء الشيطان العنيد في « مركب بلا صياد » والموت وعلوبته الشعرية وحكمة الأقدار التي تذكرنا بمثلنا الشهير « لو اطلعت على الغيب لرؤيتهم بالواقع » في مسرحية « سيدة الفجر » ، والخانات الزوجية المبتذلة على النمط البرجوازي التقليدي في « ثلاث زوجات كاملات » ، الا أن اقامته في المهجر كالأنبياء الذين لا كرامة لهم على أوطانهم ، وذويوع صيته في الأوساط الأدبية العالمية ، قد عقد حوله هالة من التقدير الخاص في اسبانيا حتى بين مثقفي اليسار ، الذين سرعان ما أعلنوا خيبة أملهم عند عودته الى وطنه حتى وفاته عام ١٩٦٥ ، لا لأنهم أخذوا عليه مهادنته للنظام القائم حينئذ ، فهم أنفسهم كانوا يعيشون في ظله ، وانما لسبب آخر أخطر من ذلك ، وهو أنهم تبينوا - على حين غرة - وكان الظروف قد ألهمتهم عن هذه الحقيقة ، أنه بحكم طبيعة مسرحه الهروبي الذي يخلو من كل التزام بالقضايا الجوهرية في التقدم القومي والانساني معا يشارك كتاب اليمين في تزيف الوعي التاريخي ولا يؤدي دوره النضالي بالكلمة كما كانوا يتوهمون وأن التماس بعض التفسيرات السياسية والاجتماعية لأعماله هو قسرها على غير ما تبوح به ، ولم يفلح النجاح الشعبي الذي أحرزته بعض أعماله عندما عرضت على مسارح العاصمة الاسبانية أن يمحو من حلقه مرارة صراعه مع الشباب التقدميين الطليعيين ، مما حداه الى اتخاذ موقف ذي دلالة عميقة في آخر أيامه ، عندما أراد أن ينضم الى قافلة الكتاب الملتزمين ، فاستلهم خط المسرح التاريخي النقدي الذي كان قد تقدم فيه بثقة واقتدار أحد هؤلاء الشباب وهو « بويرو بابيخ » والذي سنفرد له صفحات طوال ، استلهم « كاسونا » هذا الخط وكتب مسرحيته « الفارس ذو المهاز الذهبي » ولكنه كان قد بنى تاريخه ومجده على لون آخر من المسرح الشعبي اللاواعي ، فلم يستطع أن يحفر بعمق في هذا الاتجاه الجديد .

الا أنه بوسعنا أن نثبت لكاسونا توفيقه التام في أمرين : أحدهما يتصل بهذه المهارة الفنية التي تتسم بها أعماله من حيث « التكنيك » المسرحي ، والنسب تشهد بأستاذيته في بناء الدراما ، وتجعل من أعماله دروسا ممتازة في هذه الصنعة عندما نحاول تحليل تركيبها ، ودراستها . إجراءاته الفنية المستخدمة فيها ، أما الأمر الثاني فهو قدرته على تمثيل بيئته الأصلية في شمال اسبانيا ، وهي اقليم « أستورياس » بكل عبقه وخصائصه ، بحيث نتنسم من أعماله عبر الطبيعة الناس ورائحتهم فيها ، وننفذ الى ما هو أعمق من ذلك ، وهو طبيعتهم الصلبة الصابرة ، ومسرحية « الأشجار تموت واقفة » من أقوى ما يكشف عن هذه الصلابة التي تدعو الى الإعجاب والتعاطف .

أما الكاتب الثاني من هؤلاء الهاربين الى المهجر فهو « ماكس أوب » ، وهو يعتبر حالة فريدة في تاريخ الأدب الاسباني المعاصر ، فقد ولد في فرنسا (١٩٠٣) وتربى في « بلنسية » ، وقدم باكورة أعماله في مدريد ، ثم فاجأته الحرب الأهلية فلجأ الى المكسيك حتى أقام فيها ، ومارس الكتابة القصصية حتى بعد أن عثر على صيغته الفنية المفضلة ، وهي المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التي تتوافق بطبيعة بنائها المركز المدور مع أفكاره المحدودة النافذة كأنها طلقات الرصاص ، ولكنها طلقات معبأة بأقوى شحنة سياسية يمكن للأدب أن يتحملها ، ويكفي أن نستعرض بسرعة الحلقات التي قسم أعماله اليها في مؤلفاته الكاملة التي ظلت فترة طويلة متنوعة التداول في اسبانيا ، لنرى مدى اختراقه بنار الالتزام المباشر الذي يجعل من أعماله وثائق دافعة لعصره كما نرى فيها أن نطاق همومه قد اتسع ليشمل - بالإضافة الى مشكلته القومية - المسألة الأوروبية والعالمية بأكملها ، من أواخر مسرحياته « صورة الجنرال النصفية وهو ملتفت الى اليسار » وهي نقد حاد لموقف الجيل الحالي كله من حروب الفيتنام ، وأهم هذه الحلقات هي مسرح الظروف الذي يشمل ثمانية أعمال تتناول كلها مأساة الحرب الأهلية والمنفيين ، ومسرح اسبانيا في عهد « فرانكو » ، ومسرح العودة ، ولم يعد « ماكس » الا زائرا عابرا منذ سنين ، هذا الى جانب أعماله الهامة الأخرى مما يسميه « المسرح الأكبر » .

وقد كانت النتيجة التي ترتبت على هذا الموقف الذي يجعل من الأدب سلاحا سياسيا مباشرا أن اتسعت الهوة بينه وبين جمهوره ، وتفاقم الوضع فيما يتصل بإمكانياته للعرض والنشر ، وأصبح مسرح أقلية ، لا بما يتضمنه من قيم طليعية أو بما يعتمد عليه من صيغ تجريبية فقط ، ولكن بما يعبر عنه من روح متور يستنفذ كثيرا من طاقته في مسارب الرقص والادانة ، بل والحقن الطبقي أيضا .

أما الجناح الثاني من هؤلاء الكتاب الهاربين ، فهم الذين رضوا بحياة

الدعة والاستقرار والاطمئنان الى الأوضاع التى كانت فائئة فى اسبانيا ، وهم وان لم يهجروا وطنهم ماديا فقد هجروا مسئولياتهم تجاه مشكلاته وقضاياها ، وربما لم يكن هذا الموقف مقصودا ولا منعمدا ، وانما كان نتيجة للروح السلبى الذى لا يقوى على المقاومة ، ولا يطيق التحدى ، وانما يؤثر الخلود الى الرضا والاستكانة ، ويمكننا أن نميز بين هؤلاء تيارين مختلفين غاية الاختلاف ، وان كانا يصبان فى منبع واحد فى نهاية الأمر ، أحدهما يتألف من كتاب « الكوميديا » ممن يغطى الألم بالابتسام ، ويدارى الصراخ بالقهقهة ، وكلما ازداد عرق المرارة فى أعماله كلما ابتعد عن الاطار الوردى الذى يقر به من النجاح ، ويضله بجمهور مخدر الحس يريد أن ينسى جراحه حتى تندمل ، مستغرقا فى ديمومه الفكاهة التى قد ترق وتصفو حتى تصل رغما عنه الى البكاء ، ولعل أصدق هؤلاء الكتاب حسا هو « ميجل ميورا » ذلك المؤلف العذب الذى كتب فى الثلاثينات « ثلاث قبعات من الطراز الكوبى » فرفضها المسئولون عن المسارح لغرابة فكاهتها وجراة روحها الأخلاقى ، ولشيء آخر لم يتبينوه حينئذ ، ثم عرضت بعد ذلك بعشرين عاما فأخذوا يضربون كفا على كف ، لأنها لم تكن الا اوهاسا بمسرح اللا معقول ، ودخولا اليه من باب المهزلة ، كما كتب بعد ذلك جملة من « الكوميديات » التى كانت بالنسبة للجمهور بمثابة الكهف السحري الذى يعيشون فيه على أوهامهم المفقودة وخيالهم المضغوط وأفراحهم المجهضة ، والذى قام بدور أساسى فى الوصول الى هذا الهدف الذى كان مقياس النجاح فى اسبانيا ابان حكم « فرانكو » الطويل وهو نسيان الواقع والتسامى عليه ، وسوف نفرّد لمسرح « ميورا » فصلا خاصا به بعد أن نقلت هذه المسرحية الرائدة الى العربية .

ثم نأتى بعد ذلك طبقة كتاب اليمين ، ممن تقوم مصالحهم المباشرة على الدفاع عن التقاليد الثابتة ، وممارسة لون من الوصاية الاجتماعية بتكوى حنيا على الدين ، وحينما آخر على العرف والمواصنات ، وربما كان أكبر ممثل لهذه الطبقة هو « خوسيه ماريّا بيما » الذى كان بالرغم من قدراته الفنية المتواضعة يتربع على « عرش » الأدب الاسباني المعاصر ، وهو نموذج للأديب التقليدى الذى ينظم الشعر ، ويلهج بدراسة العصور الكلاسيكية بروح البنية لها والدفاع عن تقاليدها وقيمها ، ولو أخذنا احدى مسرحياته الأخيرة « ثلاثة شهود » مقياسا لأصالته ، لرأينا فيه هذا الترقيع التقليدى بين صبغ تقديمه بطمح الى تقديم نجارب طليعية فى الشكل ، لا تقوم على قاعدة من رؤية نافذة ، فتفضح افلاسها عندما تلجأ الى تملق الشعور الدينى لدى الجمهور وتثير السخرية بمحاولاتها بعث صراعات تقليدية بالية ، مثل الصدام بين المواضعات الاجتماعية والروح الفردية ، ثم تقدم حلولا رومانتيكية تحاول أن تكسب طابع الجلال بالضغط على نغمات كهنوتية مستهلكة .

بويرو بايخو

تكوينه الشخصى الدرامى :

ولما كان هذا هو حال المسرح اليميني في إسبانيا في النصف الثانى من هذا القرن فان الحياة الثقافية كانت تنحرق شوقا الى مؤلف جديد ، قد تجاوز طوفان الحرب الأهلية ، ونجا منه بجبته وضميره معا ، لم يهرب الى مهجر ينعم فيه براحة الجسد فى طلال أمن غريب عن قومه ، أو سعادة لا يقتسمها مع أهله ، كما أنه لم يهرب من مسئولياته كذلك غارقا فى لذاته السلبية ، أو مستغرقا فى سبات الاستلاب ، هذا المؤلف دق خشبة المسرح سنة ١٩٤٩ بمسرحيته التى اعتبرت بداية عهد جديد فى تاريخ الأدب الاسباني وهى « قصة سلم » ، ولكن لنتبعه أولا من الدرجة الأولى : ولد « أنطونيو بويرو بايخو » فى مدينة صغيرة تبعد عن مدريد بخمسين كيلو متر تقريبا ، وتسمى بالاسبانية « جواد الخارا » وهو اسم محرف عن الأصل العربى « وادى الحجارة » - وذلك فى ٢٩ من سبتمبر عام ١٩١٦ ومنذ طفولته المبكرة كان المسرح هو لعبته المفضلة ، فكم عبث مع رفاق صباه ببناء مسارح من الصناديق الخشبية وصنع ممثلين من الورق المقوى دون أن يدري أنه يخط بذلك ملامح مستقبله فى هذا العالم الفنى الساحر ، وكان أبوه مهندسا يعمل فى القوات المسلحة ، الا أنه كان يتمتع بحس مرهف يتعشق الرسم ويهوى المسرح ، فنشأ مؤلفنا يحبو بين مجلدات الفن ومؤلفات الأدب ، وكان أبوه هو معلمه الأول فسرعان ما دربه على القراءة ، ثم أخذ يطوف به فى معالم الثقافة المتنوعة عندما شب عن الطوق ، ولم يكن غريبا على هذا الصبي كما يروى هو نفسه أن يسمع أباه وهو يتحدث مثلا عن النسبية أو عن الزمن كبعد رابع مما بعث فيه فضولا قويا وشوقا ميكرا الى اكتشاف كنه الوجود والتغلغل فى باطن أسرار الكون ، وقد حذاه هذا الفضول الى قراءة كثير من الكتب العلمية فى الطبعة وغيرها ، مما يفسر ظاهرة هامة سنجدها فى مسرحه بعد ذلك ، وهى تعشقه لهذا النوع من

المؤلفات الأدبية التي نعتمد على الخيال العلمي ، وترتكز على المكتشفات الحديثة ، بل وتسبقها في بعض الأحيان ، ولنأخذ نموذجا لذلك مسرحيتين من انتاجه الناضج وهما « الكوة » التي تعتمد على فكره طريفة وجريئة في خيالها العلمي ، فهي عبارة عن تجربة يجريها رجال المستقبل بعد عصرنا بعدة قرون لاعادة بناء أحداث نمت في الماضي البعيد بالنسبة لهم ، وهو هذا القرن العشرون ، ملتقطين من الفضاء بذبذبات خاصة صور هذه الأحداث كما جرت بالضبط ، على اعتبار أن هذا الفضاء مخزن يضم بين جنباته كل أسرار الوجود ، دون أن تضيع منها ذرة ، أما التجربة الثانية فهي كتابه الذي وصنعه للأوبرا وهو « أسطورة » الذي نجده مشحونا برموز انسانية مكثفة ودلالة اجتماعية عميقة وإن كان يستخدم في اطار فني محكم طاقة هائلة من الخيال العلمي المتصل بدنيا الفضاء وأسراره كما سنعرض له بعد قليل .

ونعود الى حياة « بويرو بايخو » بعد أن وضعنا أيدينا على هذا العامل الأول في مكوناته الفنية ، فنجد أنه يلتحق عقب انمام دراسته الثانوية عام ١٩٣٤ بالمعهد العالي للفنون الجميلة في مدريد ، وهو « أكاديمية سان فرناندو » ليدرس الرسم اشباعا لهوايته واستعدادا لمستقبل مهني منناغم مع امكانياته الشخصية ولكن الحرب الأهلية التي نشبت بعد ذلك بعامين قطعت عليه دراسته عندما أصابت كل مظاهر الحياة في اسبانيا بالنسب التام ، ومن يومها لم يعد مؤلفنا الى استئناف دراسة منتظمة من أى نوع ، اذ أنه انضم لصفوف القوات الجمهورية وحارب معها طيلة السنوات الثلاث ، مما انتهى به الى أن يحكم عليه بالاعدام بتهمة « الانضمام الى حركة التمرد » ، وظل ثمانية شهور يتوقع كل صباح أن ينادى عليه ليأخذ مكانه تحت المقصلة ، الا أن حكمه قد خفف ضمن عمليات العفو والاسترضاء الجماعية الى السجن الذي ظل فيه حتى عام ١٩٤٦ ، وحاول بعد خروجه أن يبني حياته من جديد ، متخذا من الرسم وسيلة لكسب القوت ، الا أنه لم يلبث حتى تحول الى ممارسة فن الكلمة بدلا من الفرشاة التي عجزت في يده عن التعبير عن كل ما يعتل في نفسه من أفكار وأحاسيس ، وما يرهق ضميره ووعيه من مسئولية اجتماعية وأدبية ، وعندئذ اكتسف المسرح كوعاء يستطيع أن يصب فيه همومه وأشواقه ، وأن يعبر من خلاله عما ألزم به من قضايا انسانية واجتماعية وقومية ، الا أن هذا الوعاء على كثافته كان لا بد له أن يشف عن هذين العاملين اللذين أجملناهما في حياته واصطبغ بهما كل انتاجه : وهما الرسم والحرب ، أما الرسم فقد ترك بصماته على كاتبنا في طبيعة بنائه الفني في مسرحياته وما تزخر به من عناصر تشكيلية ، ويمكننا تتبع ملامحها ابتداء من وصفه المستفيض للمناظر بطريقة توحى بأنه يبني خشبة المسرح بازميل نحات ، أو يحدد ملامحها بريشة رسام ، وأقرب شاهد على ذلك هو الوصف المطول

الذى يضعه لمناظر المسرحية التى كتب هذا الفصل أساسا مقدمة لها وهى « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » ، الى ما يترسب فى أعماله من معارف. ونبه لا تتاح لكل الناس ، تنم عن مدى عمق توظيفه للألوان ، وأصالة ادراكه للخطوط ، ووعيه بما هو أدق من ذلك وهو طبيعة لحظات الخلق وتكنيك الرسم عند الفنان التشكيل .

ففى مسرحيته « الوصيفات » - على اسم أشهر لوحات الرسام الاسباني العظيم « بيلانكيث » التى تعتبر « جيوكوندا » متحف البرادو فى مدريد - يقدم لنا « بويرو » فى طيات الحوار حفنة من اللفتات الذكية عن التكوين الضوئى فى اللوحات ، والرؤية الجديدة فى الألوان والظلال لا يمكن أن تيسر لغير رسام محترف ، ولكنه يذهب الى ما هو أبعد من ذلك فى مسرحيته الأخرى « حلم العقل » التى تتناول المرحلة الأخيرة من حياة رسام اسبانيا الأكبر « جويا » ، اذ يدخل عددا من لوحاته - عن طريق صورها التى تعرض على الحائط - فى صميم النسيج الدرامى ، ويجعلها جزءا من الأحداث تتقدم بها فى مجال التوتر الموضوعى ، وتعبّر عن أدق لحظات القلق والتأزم عند الفنان كما ستعرض له فيما بعد ، وعندما نتبع كذلك رموزه الضوئية ودلالة النور عنده ، ثم دور المكان والمساحات فى مسرحه نجد التزاوج الأصبل بين القيم التشكيلية فى البناء والروح والأداء .

وفىما يتعلق بالعمل الآخر وهو الحرب ونهايتها الفاجعة المخاسرة بالنسبة له ولجيله ، ثم ما أعقبها من مواجهة احتمال الاعدام كل صباح طيلة ثمانية شهور ، والسجن طيلة سبع سنين ، كل هذا دمج قلب « بويرو » بعمق الشروط التى يجب أن تتوفر لمؤلفاته حتى تحقق الصدق الوجودى والفنى معا ، ووقع على مكانه الصحيح عندما أخذ على عاتقه مهمة طموحة وصعبة ، وهى تجديد المأساة وإخضاعها لظروف العصر ، وقد كتب بنفسه عشرات المقالات فى هذا الموضوع مستوفيا جوانبه التاريخية والفنية والاجتماعية ، ثم أجمل خلاصة نظريته عن المأساة الحديثة فى دائرة معارف المسرح التى نشرت فى اسبانيا سنة ١٩٥٨ ، الا أن أصدى مرآة لهذا الروح المأساوى الأصبل ستظل هى أعماله الدرامية التى تعكس شعوره الناجز بالحياة وإحساسه الطاغى بقيمتها ، على ما يمتزج بذلك من تساؤم حذر تكسر حدته دائما نبرة من الأمل الرشيد الذى لا يستهين بالمصير ، وان كان يؤمن بإمكانية تحويله ، ولا يفرح بالحياة وان كان لا يعثره اليأس من إصلاحها . وكم كتب « بويرو » من دراسات يشرح فيها طبيعة هذه « المأساة المعمة بالأمل » على ما فى ذلك من مناقض ظاهرى ، ولعل تطور الحياة الاسبانية فى العقدين الأخيرين ، وسلسلة التحول الديموقراطى العظيم الذى شهدته ، وبروز القوى الاجتماعية الحقيقية بزعاماتها النسابة لترتفع الى مصاف أكبر الدول الأوروبية المتحضرة ، واستردادها لجميع

مظاهر حرياتنا السياسية والاجتماعية ، لعل كل ذلك بمناسبة الشهادة التاريخية لصدق تفاؤل مؤلفنا ونجاحه - هو وأمثاله - في صياغة مستقبل مسرق مفعم بالأمل وسط العذاب ، وبالرجاء في تجاوز الماضي ومآسيه .

وقد توفر كاتبنا - بعد أن نبذ الرسم - على التأليف المسرحي ، يعطيه كل وقته وطاقته ، ويعيش مما تدره عليه أعماله دون أن يشغل نفسه بأى عمل آخر أو يتولى أية وظيفة ، وهو وإن كان مقلا في نتاجه الذى لا يتجاوز بضعة وعشرين مسرحية ، نرجم عدد منها الى معظم اللغات الحية . وكتبت عنه كثير من الرسائل الجامعية فى أوروبا وأمريكا ، بل والعالم العربى أيضا ، فقد استطاع أن يفرض شخصيته الفنية على جميع الأوساط الثقافية فى اسبانيا وخارجها ، حتى اضطرت السلطات الرسمية الى الاعتراف به فى عهد فرانكو - على عداوته للنظام الحاكم - كواحد من أهم كتاب المسرح المعاصر ، وسمحت باختياره عضوا فى المجمع الملكى بالرغم من أنه معروف برأى واضح فى الملكية عبر عنه بقوة كما سنرى فى مسرحيه « حلم العقل » ، ولكنه يلنزم دائما بموقف حكيم فى أمور السياسة ، اذ يركز على الأسس الفلسفية والتاريخية للأنظمة ، ويعسدل فى نفده وإدائته للجوانب السلبية منها ، بمنظور انساني وجدلى عميق ، ويرى على وجه الخصوص أن التطرف خساره للقضية التى دافع عنها دائما ، وهى الحريات الخاصة والعامة ، وأن بوسع الفنان أن يقدم حلولاً فكرية وأدبية دون أن يعلن الحرب الصريحة على جميع شرائح المجتمع الذى يعيش فيه ، حتى لا ينسف حسوره معه .

وبالرغم من ذلك فلم تكن علاقته المتوترة بالسلطة هى دائما هينة ولا منسقة فبينما كانوا يقدررون له شرف أهدافه المعارضة ، ونبل أدوانه الأدبية ، وعظمة قيمته المسرحية ، فلا يضيقون عليه الخناق فى الحصول على الكثير من الجوائز المحلية ، وإن كانوا لا يملكون شيئا من أمر الجوائز الدولية التى تعطى كثيرا له ، فقد عملوا على حجب بعض أعماله من العرض ، حتى أن المسرحية التى كتب هذا الفصل مقدمة لها « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » ظلت ممنوعة فى اسبانيا حتى زوال عهد فرانكو بالرغم من أنها عرصت على المسارح الأوروبية والأمريكية ورجمت الى اللغات المختلفة ، وقد تغير الأمر بالنسبة له فى عصر الديموقراطية ، فاعترف له الجميع بالسيادة وصدق الرؤية وصواب الهدف ، وأصبحت عروضه الفنية أعيادا قوميه أدبية ينتظرها الجمهور ، ويترقبها الدارسون ، لما تتميز به من اتقان فنى محكم ، وقدرة مذهلة على النوصيف الدرامى للشكالبات التاريخية والاجتماعية ، ومهاره بالعه فى نطير عناصر الرؤية التى تبلور الخطوط الجوهرية لما يضطرب به الوعي السياسى والفكرى للأغلبية العظمى من جمهوره ، حتى أصبح بحق من أكبر المؤلفين الدراميين

فى أوربا فى العصر الحديث ، وأخذ النقاد يعتدون به كظاهرة فريدة لفمة أدبية معاصرة لم تهاجر الى باريس تكتسب ألق المجد ، ولم تتخل عن مسئوليتها التاريخية كى ترضى أصحاب النزعات الطليعية ، وأن لم تكف عن التجريب والتمثل الصحيح لمعطيات التجديد .

خصائص مسرحه :

وتبدأ الحلقة الأولى بمسرحيته الشهيرة « ناريج سلم » التى نالت جائزة « لوبى دى بيجا » ، وعرضت على المسرح الفومى فلفت من بغير الجمهور وأعجاب النقاد ما جعل هذا المسرح يؤجل لأول مرة فى تاريخه عرض مسرحية « دون خوان تنوريو » التى يقدمها فى شهر نوفمبر من كل عام ، والتى تعتبر من أهم الطقوس الأدبية والمسرحية فى اسبانيا خلال هذا القرن ، ويرجع نجاح « ناريج سلم » الى أنها أول مسرحية بعد الحرب الأهلية تمثل اتجاه الواقعية الجديدة ، وتعرض بشجاعة وقوة درامية المشاكل الطبقيّة المتأزمة ، ملتزمة بموقف نقدي خاص من حركة المجتمع الاسباني فى منتصف القرن ، ورؤية مستقبلية ناضجة ، لا تغتر بامل ساذج ، وإن كانت لا تغفل خطورة حالات الاستلاب التى كان يزرع نحت عبثها انسان العصر الحديث ، وجاءت بعد هذا بعدة سنوات مسرحية « اليوم عيد » (١٩٥٦) لتمس بضعة من مواقع المجتمع الاسباني الذى ما زال ينشد العدالة ويبحث عن طريق الخلاص ، وهى تدور حول ظاهرة شائعة فيه ، هى اعتماد الطبقات الفقيرة على أحلام التراء التى تتيحها معجزات « اليانصيب » كآخر أمل تبقى لهم لتجاوز حالات القهر والضغط الاجتماعية ، بعد أن كان العمل المشروع لتطوير النظم الاقتصادية والأبنية الاجتماعية يلتبس بالنزعة الفوضوية التخريبية التى تسمى دائما الى الحركة الثورية . على أن مسرحية « اليوم عيد » الى جانب هذا تقدم لنا نموذجا انسانيا واحدا على الأقل من أصدق وأجمل ما نطالعه فى الأدب الاسباني ، وهو هذا الشخص الذى يصدق عليه المثل العربى : « سبع صنائع والبحب ضائع » الذى لا يستطيع أن يحقق مواهبه المبدعة فى ظل نظام اجتماعى محيط فى مجال الابتكارات الخلاقة الكبيرة ، فيسندفها فى انتاج لعب صغيرة يبيعها لمن يتاجر بها فى الأسواق والموائد ، ويستحيل التراب فى يديه الى مسحوق يفيد فى كل شئ ، وهو الى جانب ذلك عامر القلب ، خصب الانسانية ، عظيم الايثار ، يحيل المواجه التى تحيط به الى مهرجان حقيقى للمحبة والتعاطف مع الناس . وعلى نفس هذا الخط النبوى تأتى مسرحية « الكوة » (١٩٦٧) التى أشرنا اليها من قبل ، وهى تمس بوضوح لأول مرة أزمة الضمير التى طالت لدى من انتصروا فى الحرب الأهلية ، وأزمة الوجود التى سحقته من هزموا فيها ، تحكى لنا تاريخ اسره - تعبى - نموذجاً لمعشرات الآلاف من الأسرى فى اسبانيا - وقفت ذات ليلة على رصيف

السكة الحديدية ننتظر القطار الذى يقلها الى العاصمة بعد انتهاء الحرب ، هذا القطار الذى لا يتمكن من ركوبه سوى الولد الأكبر للأسرة وهو يحمل معه زادها ويترك البقية يلهثون على الرصيف ، فتموت منهم الطفلة الصغيرة جوعا ، ويختل عمل الأب جنونا ، ولا ندور الأحداث الا بعد هذا بعشرين سنة ، عندما نرى نفس هذه الأسرة تسكن « بدروم » أحد المنازل ، وتترقب من خلال كوة على سطح الأرض أقدام العابرين كأنها أمام شاشة صغيرة بينما يجمع الأب المعتوه قصاصات الصور من مختلف الصحف والمجلات ، ولا يفتأ يسأل عن ماهية أصحابها ، ثم يشنه الصراع بين الابن « الناجح » الذى ركب القطار ، ووصل فى المجتمع الى مكانة مرموقة بفضل استغلاله وقدراته الوصلية ، وبين أخيه المثقف الذى رفض هذه الوسائل ، وآثر عليها حياة بائسة ولكنها شريفة ، ثم تتداخل فى ذلك عوامل عاطفية وإنسانية تصل الى ذروتها فى شخصية الأب الداهل الذى يتعاطم قدره حتى يمثل فى نهاية المسرحية قوة العدالة الالهية ، ويتم على يديه الانتقام ، كل هذا يعرضه المؤلف « بتكنيك » تقدمى تجريبى ، يجعل من هذه المسرحية واحدة من أقوى ما شهدته المسرح الاسباني المعاصر ، وأكثرها دلالة وامتلاء وتعبرا عن الإنسان الحديث ، وتندور فى هذه الحلقة أيضا مسرحية « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » (١٩٦٨) التى عرضت على مسارح القاهرة بعنوان « دماء على ملابس السهرة » وسنعود إليها بسىء من التفصيل فيما بعد .

وإذا كانت هناك قيمة أساسية ينشدها المؤلف فى هذه المجموعة ويلتزم بها ، فهى التركيز على الحريات الشخصية والعدالة الاجتماعية باعتبارهما من أنبل ما ينبغى الحرص عليه من خلال التجربة الإنسانية العريضة ، وهو اذ يصل الى هذه النتيجة عبر رحلة شاقة يجوس فيها خلال الواقع التاريخي المرتبط بزمان ومكان محددين لا يتسم لهذا بنزعة محلية ضيقة ، وإنما يفتتح على آفاق عالمية بفضل الصدق الذى يعبر به . والخبر الذى يهدف اليه ، وبفضل شيء آخر يفوق ذلك فى الأهمية ، وهو محاولته الدائبة فى البحث عن قيم جمالية جديدة ، من خلال تجاربه الفنية التى تجعل من كل مسرحية كشفا عن وسائل جديدة فى فن المسرح وإضافة حقيقية لميدانه .

أما الحلقة الثانية التى ندور فى الإطار التاريخي فهى تبحث عن جذور هذا الوضع الراهن فى ظروف العصيبة التى مر بها الشعب الاسباني خلال نمزقاته التاريخية ، وقد اختار ثلاث شخصيات أساسية جعلها محور هذه الأعمال « الماركيز دى إيسكلانتي » « الوردو » « الإيطالى الطموح » الذى حمل لواء الإصلاح والتنوير فى عصر النهضة ، بطل مسرحية « حالم من أجل الشعب » (١٩٥٨) ، والذى أخفق فى مهمته بسبب تأمر الأرستقراطية عليه ، وجهل الشعب بأهدافه ، اذ أنه كان يتبنى سياسة خاطئة شعارها مصلحة الشعب ولو بدون هذا الشعب ، مما جعله يتحول الى حاكم مطلق يقاومه الناس ، حتى عندما يشرع القوانين التى يراد بها خيرهم ، وبالرغم من الاطار

التاريخي الذي تدور فيه فإن ما تمسه من قضايا حيوية لا يزال محور صراع وجدل حتى الآن ، ثم شخصية « بيلانكيث » التي حملها « بويرو » في مسرحية « الوصيفات » (١٩٦٠) رسالة ملزمة ، ربما كانت أكثر مما تطبق بوعياها التاريخي والانساني ، اذ جعل منه وهو ربيب القصور - ككل الرسامين في عصره - تأثرا سبق عصر الثورات ، ورائدا أضاء له عبقريته الفنية معالم رسالة الحق والخير والجمال ، ثم ختم هذه الحلقة بمسرحية أخرى استمدت موضوعها من تاريخ اسبانيا القريب ، واتخذت من رسام آخر وهو « جويا » محورا لها ، وقد استطاع « بويرو » في هذه المسرحية « حلم العقل » (١٩٧٠) أن يخطو بالمسرح الاسباني أهم خطوة في سبيل ربطه بالتيارات الأوروبية الحديثة ، اذ أنه قد اعتمد على ما في حياة الرسام الكبير ونتاجه الخالد من طابع العبث واللامعقول ليكمل من مسرحيته أول صيغة معقولة ومبررة وأصيلة لهذا التيار الفني القوي ، فالبرغم من أن الكاتب الاسباني « أرابال » أحد أعلام هذه الاتجاه الى جانب « بيكيث » و « يونسكو » وغيرهم قد مارسه منذ وقت طويل خلال اقامته في فرنسا ، الا أنه لم ينبثق من ضرورة اجتماعية أو تاريخية قومية ، بل « تمذهب » عقليا في هذا التيار واندمج فنيا فيه ، أما « بويرو » فقد « ولد » عنده هذا الاتجاه من خلال معانقته للمستحيل في جذوره الاجتماعية وبيئته الخاصة ، فشخصية « جويا » التي تمثلت فيها في مرحلتها الأخيرة ارهاصات « بيكاسو » وتجريداته من ناحية ، ولا معقولة التعسف الظالم للحكم الفردي من جانب آخر ، انصهرا لدى مؤلفنا وجعلا من تجربة الصيغة الالامعقولة التعبير الوحيد الطبيعي عن واقع عبثي يند عن الاطار التقليدي ، ويخرج عن منطق الأشياء المعهود . ولعله بذلك يمثل أحدث تطوير للواقعية الجديدة في تزاوجها مع مسرح العبث واصفائها طابع الجدية والالتزام عليه .

وفي الحلقة الثالثة التي تدور حول الطبيعة الانسانية وشروطها الخاصة تتسع دائرة طموح المؤلف لنتجاوز المشاكل الاجتماعية المباشرة أو الظروف التاريخية المحددة ، فهو يخضع هذا الانسان الذي يعتقد أنه في جوهره مشكل وملغز للون من التحليل الدرامي لاشواقه وآماله وقيوده ، خاصة هذه الأخيرة ، قيوده التي لا يستسلم للاعتراف بها ، فهي بهذا أعمال ذات طابع منافبزيقي واضح ، وان كانت حرارة النبض الانساني ، واحكام الصنعة الفنية ينقذانها من تجريدية الفلسفة ، ونظرياتها الباردة عن الانسان .

وأول هذه الأعمال « في الظلمة المتوقدة » (١٩٥٠) هو على وجه التحديد المحاولة الأولى لبويرو في كتابة المسرح ، وان كانت ثاني عمل يعرض له ، وقد تناول فيها تجربة طريفة ، هي حياة مجموعة من الشبان

العميان في مدرسة داخلية ، حاول منظموها أن يوفروا لهم جوا « طبيعيا » . يمارسون فيه سلوكا لا يختلف عن سلوك المبصرين ، فهم يزاولون الألعاب الرياضية ، ويتغلبون على عقدة النفس والشذوذ التي تجعلهم أنصاف بشر ، إلا أن دخول شاب منمرد ذكي ذى شعور مأساوى حاد الى هذا الوسط سرعان ما يكسر القشرة الزائفة ، ويكشف لهم عما فى حياتهم من تناقض ، وكيف أنهم يدفنون رؤوسهم فى الرمال عندما يتجاهلون الواقع المر الذى يقيد بالرغم منهم كل حركاتهم ، ويضعهم داخل شروط العجز الواضح التى لا تنفعهم محاولات النسامى عليه ، ويكفى لهذا المتمرّد أن يلقى بذور الشك فى نفوسهم حتى يضطرب الجماعة ، ولا يكون هناك مفر من طرد هذا الدخيل الذى نجح فى اذلال غرورهم ، وتكون الجريمة التى يرتكبها أخلص أنصار « النظام القائم » بقتل زميله المتمرّد فى حقل الألعاب الرياضية هي الحل الذى يختم المسرحية ، وإن كان لا يسمح على الإطلاق لهذه الجماعة أن تعود سيرتها الأولى ، فهناك شيء عزيز قد كسر داخل نفوسهم عندما ألقى هذا الشهيد فى وجههم بكلمة حق ، ثم مضى عنهم الى عالم آخر ، عالم تلمع فيه النجوم اللانهائية حيث يمكنه أن يحقق المستحيل الذى ظل طيلة حياته ينشده ، وهو الرؤية واختراق الحجب . وقد نرى فى هذه المسرحية عند تأملها أنها استعارة مجازية كبرى للمجتمعات المخدوعة التى يخذعها الطغاة بطبيعية وضعها ، ويحاولون ترويضها على قبول العجز والوصاية ، حتى يأتى اليها من يحملها على الاعتراف بما هي فيه من ضلال ، ويدعوها الى مواجهة الواقع بشجاعة وخلص بالرغم مما فيه من قسوة ومرارة .

وينتدو أن « بويرو » قد وجد فى موضوع العمى - كرمز للعجز الانسانى - مادة خصبة فعاد اليه فى مسرحية « كونسرت سان أوبيدو » (١٩٦٢) التى يجسم فيها أشواق الانسان للارتفاع على قيوده ، ونخطيها بالرغم من العوائق المضادة التى تنزع الى تحطيمه ، ويتخذ مؤلفنا من حادثة تاريخية وقعت فى فرنسا فى نهاية القرن الثامن عشر منطلقا له ، اذ يقع على خبر مؤداه أن أحد المتعدين قد كون فرقة موسيقية من المكفوفين . ثم جعل يدور بهم فى الأسواق وموالد القديسين منتزعا بحركاتهم العنوائية ومنظرهم المضحك اعجاب المتفرجين وأموالهم ، وكان هذا قبيل اختراع طريقة « بريل » للكتابة البارزة وارهاساتها . يلتقط « بويرو » هذا الخبر ثم يبنى عليه مأساة قوية قوامها رغبة أحد هؤلاء العميان المتحرقة أن يعرف أصول المعرفة الحقيقية ، ويتعلم الموسيقى الجادة ، ويقرأ النوتة ، ثم صراعه احرير فى ميدانين : أحدهما هو يأس زملائه واستهتارهم وتركهم أنفسهم انصياعا للآخرين ، أما الميدان الثانى فهو استغلال هذا المتعهد البشع لعجزهم وقتله لكل ما هو انسانى نبيل فيهم قبل أن يحيلهم الى مهرجين ، وتدخل المرأة لتزكى لهيب الصراع ، وتكشف عن أعماق اجتماعية ونفسية خصبة فى المأساة التى تنتهى مثل سابقتها بالموت ، لكنه موت يترك باب الأمل

مفتوحا لينبلج معه الصباح بعد ليل مظلم طويل • والضحية هذه المرة ليس هو الأعمى المغلوب على أمره ، ولكنه جلاده ومستغله ، اذ يمكن الأول من أن يلج على المتعهد مكمّنه ويطفئ عليه المصباح ، فيصبح أقوى منه بما نفوذ عليه من الظلمة ، ثم يفضى عليه بضربات ماهرة شديدة ، وكأنه يقضى فيه على رمز النزعات الدنيئة في الانسان التي تجعله لا يتورع عن المتاجرة بضعف الآخرين وآلامهم •

وبين هاتين المسرحيتين يكتب مؤلفنا ثلاثة أعمال أخرى تنزع الى هذا الانجاه الانساني ، وهى على التوالي « العلامة المنتظرة » (١٩٥٢) تم المسرحية المحبوبة المتقنة « الفجر » (١٩٥٣) التي قيل عنها انها نموذج نادر لعمل ننوافر فيه بدقة باللغة شروط الوحدات الثلاث الكلاسيكية ، والطريف في هذه المسرحية أن الزمن فيها يجرى على طبيعته ، فتحكمه ساعة حائط معلقة هى التي تعلن بدقاتها الطبيعية - دون أى تدخل من المخرج - نهاية الفصلين اللذين ستكون منهما وهى تدور حول نزعة أصيلة فى المرأة الى التضحية بكل ما تملك بغية الاطمئنان على شئ آخر غير هذه المصالح المادية العاجلة ، وهو أنها كانت موضع حب لا عطف ، وتقدير لا اشفاق ، والجو الذى يهيئه المؤلف لها لا يزيد عن كونه جلسة عائلية بسيطة أحكمت نديريها زوجة رسام ثرى كانت تعمل « موديل له » ، ثم عشقها واقترب بها دون علم من أهله ، ولكنه قبيل وفاته استسمرت منه جفوة لم تعرف سرها ، ووقعت بحدسها الأنتوى أن مصدرها كان وشاية من أحد أقاربه الذين استغلوا ماضيها المشبوه ، وكان أول شئ فعلته بعد أن لفظ أنفاسه أن اسندت أقاربه وأوهمتهم أنه ما زال على قيد الحياة ، وأن بوسعها أن تستكنبه وصبة بثروته لصالحها ان هم رفضوا الادلاء لها بالسرا الذى نبحت عنه ، وتتضح فى هذه المسرحية نزعة العنف الرهيبة لدى الانسان الاسباني على وجه الخصوص ، والتي تجعل منه كائنا فريدا فى نوعه عندما يتخذ من الموت « لعبته » المفضلة ، وما مصارعة الثيران التي اشتهر بها الا أبرز مظهر لهذه اللعبة وأكثرها عريا وتجريدا ، كما أن فرقة « كولومبس » التي استسلمت لأمواج المحيط لم تكن قبل أن تصل للعالم الجديد الا مجموعة من الذين يذهبون الى حنفهم بظلفهم ، ويبخنون وراء الأفق عن موت شبه محقق فى سبيل وهم خادع ، وكأنهم يهربون من واقعهم القاسى الذى شغل بالعزو طيلة قرون متواصلة ، هذه الشخصية الاسبانية الحادة التي توشك أن تحرق الأرض بكعوب راقصاتها عندما تأخذن نشوة « الفلامنكو » المثشبة لاثبات شخصيتها النائية الممزقة التي تعرضت لأكبر انقلابا شهدا تاريخ الشعوب فى تحولاتها العقائدية لمس بعض جوانبها فى مسرحية « الفجر » عندما يجتمع الأسرة على مقربة من فراش موت عزيزها ثم لا يكون لها هم سوى الصراع على الثروة ومن يرثها دون أن تذرف دمة واحدة ، أو حتى كلمة رثاء لمن لا يزال على تصورهم فى سكرة الموت ، بل

نرى ما هو أبعد من ذلك عندما ينتهز أخو المحتضر غفلة من البقية ويخل على شقيقه ليكنم أنفاسه ويضع بهذا حدا للمساومة فيجده قد فارق الحياة ، وبفهم لعبة زوجته ، لكنه يظل في نظر ابنته التي تكتشف ما حدث قاتلا بالنية وإن لم يكن قد باشر التنفيذ ، وبالرغم من أن المسرحية نوبك أن تخلو من الأحداث فإن مهارة المؤلف تتجلى في محافظته على التوتر الدرامي وبراعته في الاثارة ، وكشفه عن المناطق المظلمة في نفس هذا الانسان وأنايته الرهيبة .

وتأتى عقب ذلك مسرحية « الأوراق المغطاة » (١٩٥٧) لتحفر بعق في نفس هذا الاتجاه ، إذ تقدم أسرة من الطبقة المتوسطة قامت فيها العلاقات بين الزوجين على أساس من النفاق والمداواة ، وقد نرى فيها أصداء بعيدة لمسرحية « إبسن » الخالدة « بيت الدمية » على اختلاف المواقف والمراحل التاريخية التي ينتميان إليها ، إلا أن مؤلفنا يحتفظ بأصالته فيما أبدع من رموز خاصة به ، وأهمها « غناء الطيور » الذي يلعب دور الموسيقى التصويرية فيتحول من هزيع مرح مغم بالفرحة ، وروح الربيع في بداية الأحداث ، الى صراخ خريف يائس في نهايتها ، ثم ما يقدمه من نماذج انسانية تظل عالقة بذاكرتك سنوات طويلة بعد قراءتها ، لتمييزها بالصيغة المحلية الواضحة ، وتفردا بهذا الطابع الاسباني الذي لا تخطفه العين البصيرة متى تدربت على رؤيته ، وسبرت ما في أغواره من ثراء نفسى مذهل ، وقلق روحى عظيم .

أما الحلقة الرابعة التي تدور عن الحلم في صلتة بالواقع وتمثيلة للحقيقة ، فينهل فيها « بويرو » من منبع دافق ثر ، يرتبط بأقدم تيارات الأدب الاسباني وأكثرها أصالة وقوة ، ويكفى أنه يقترب في هذا المجال بأكبر اسمين شهدهما الأدب الاسباني في عصره الذهبى كما درسنا بالتفصيل وهما « ثيربانتيس » صاحب « دون كيخوته » و « كالدرون » مؤلف « الحياة حلم » ، ولكن « بويرو » عندما يندمج في هذا التيار لا يتلفح برداء قديم بل يصدر عن ضرورات حيوية وفنية معاصرة ، فهو يعيد مثلا صياغة أسطورة « بينيلوبى » اليونانية القديمة في مسرحيته « غازلة الأحلام » (١٩٥٢) لا اجتارا للبطولات الاغريقية ، وإنما تمثالا لموقف الزوجات اللاتي يتحملن مأساة غياب أزواجهن في الحرب ، ثم يكون عليهن أن يصبحن أساطير حية لعذاب محقق ووفاء مزعوم ، وأن تنوقف بالنسبة لهن عجلة الزمن حتى يعود هؤلاء الأزواج ، أما ما يعتمل في نفوسهن ، وما يكون شخصياتهن ويصنع أحلامهن فهو شيء يظل مستترا دفنا في أعماق الزمان ، وهذا ما يتصدى مؤلفنا لاعادة غزله ، أحلام بينباوى في غربة عوليس ، وزيف التاريخ وقسوته ، وخضوعه لمنطق الأقوى الذى يتولى صباغته ، لا كما حدث بالفعل ، وإنما كما يمل عليه هواه .

وفي نفس هذا الخط نجد « شبه حكاية خرافية » (١٩٥٣) تتناول مشكلة ازدواج الشخصية وقضية الجمال والقبح ، وفي « ايريني أو الكنز » (١٩٥٤) يمس برقة المنطقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة في داخل نفس بائسة معذبة حرمت من طفلها الصغير فاستعاضت عنه واحدا من أبناء « الجان » الذين يسميهم علماء الطب الرؤى التي يخلقها المرضى النفسيون ، وفي « مغامرة فيما هو رمادي » (١٩٦٣) يرتبط الحلم بمنأخ سياسي مغير يشهد فيه النقد للطغيان وأساليبه ، ويعظم استخدامه لنظريات « فرويد » دون أن تفقد حيله المسرحية قدرتها على بناء مواقف ذكية ، واعطاء دلالات ورموز انسانية رجيبة .

ونعود الى مسرحية « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » التي نفع كما أشرنا ضمن دائرة الأعمال التوثيقية ، فهي من جانب تنجح الى جنس المسرح السياسي الذي يناقش الحياة العامة وظروفها ، ويخضعها لنوع من النقد العنيف ، الا أنها من جانب آخر نموذج ناضج للعمل الذي تنمو به قدرة الانسان على تأمل مصيره ، وتثرى به رؤيته للحياة ومسئوليته في تغييرها . فهي أولا مسرحية تلتزم بقضية محددة ، هي حق الانسان في ممارسة حريته الفردية والاجتماعية دون ضغط أو ارباب ، وهو حق ما زالت تنتقص منه وتطفئ عليه المجتمعات على اختلاف أشكالها « وأيديولوجياتها » ، وان كانت تتفاوت في ذلك تفاوتاً بينا يحدد مدى التزامها بحقوق الانسان واحترامها لحرياته .

ومن اللافت في هذا الصدد أن نلاحظ بعض الظواهر التي تتصل بأسلوب « الكوة » نجد أنه لم يكف عن تجريب أشكال جديدة في الصياغة المسرحية يطور فيها الاطار التقليدي للواقعية الجديدة ، ويبحث عن امكانيات أخرى في استغلال الأبعاد الزمنية والمساحات المكانية ، ولا شك أن الترجمة التي قام بها « بويرو » لمسرحية « بريخت » « الأم الشجاعة » سنة ١٩٦٦ قد أتاحت له فرصة معايشة صاحب نظرية المسرح الملحمي مما كان له أثر واضح في هذه النزعة التجريبية كما سنشرح فيما بعد ، ولكنه لا يفسر على الاطلاق طبيعة الحلول التي اهتدى اليها بمجهوده الشخصي ، فثأثير « بريخت عليه » لا يتجاوز حد الالهام والايحاء الذي ينطلق بعده مؤلفنا بحثاً عن صيغه الخاصة ، وهو هنا يجرب اطارا قصصيا لم يكن ليجرؤ كاتب مسرحي على توظيفه ، فالدكتور « بالمى » - المحلل النفسي - يروى قطعاً من أحداث مرت به في مذكرات يملئها على سكرتيرته ، والمؤلف « يخرج » هذه الأحداث على طريقته ، موزعا الأدوار بين الدكتور والأبطال ، ومسلطا الضوء على الجزء الذي يعنيه من المسرح ، وتاركا للدكتور حق التعليق دون كسر الوهم المسرحي أو تبخّر واقعيته ، ثم هو لا يكتفى بالدكتور ليقوم بدور « الكورس » اليوناني القديم ، وانما يدخل اثنين

من مرضاه - يرمزان للمجتمع الذى يدافع عن نفسه بالخداخ والتجاهل -
كنى ينصحا الجمهور بأن لا يصدق ما يقال له ، فهو كذب أو مبالغة على
أحسن الفروض .

وتقسيم المسرح الى ثلاثة مستويات متعاصرة ومتجاورة ومتراكبة :
من ركن صغير يمثل عيادة الدكتور ، الى منزل الأسرة البائسة ، ومكتب
الأمن العتيق ، يعتبر من أحسن الحلول المسرحية التى عثر عليها « بويرو »
فى هذا العمل ، اذ أنه قد أتاح له عند توزيع المناظر بين هذه الأماكن فى
مهادرة « المايسترو » أن يتمثل التناقض الانسانى بينها ، والتكامل
الوظيفى فيها .

أما بالنسبة للمدلول الاجتماعى الذى يرمى اليه المؤلف فهو يذهب
الى أبعد من مجرد ادانة أعمال التعذيب السياسى ، انه يقدمها فى جذورها
الناريخية العميقة ، ويدرس أسبابها النفسية لدى من يقومون بها ، ويستنفذ
كل ما يمكن أن يقال فى الدفاع عنها وتبريرها ، ثم تكون النتيجة الرهيبة
التى ينتهى اليها أنها بالإضافة الى كونها تشويهات اجتماعية ونفسية
شائنة ، فهى لا تقضى فقط على ضحاياها وانما على جلاذيتها كذلك . وهى
بهذا سلاح ذو حدين يجتث أحدهما اللحم البشرى الذى يقع عليه بينما
يتقطع اليد التى تمسك به ، وهو يصل الى هذه النتيجة بوسائل درامية
بحته أبعد ما تكون عن الخطابية أو النزعات الأخلاقية الجوفاء ، اذ يدير
أحداثه فى مناخ عائلى حميم ، ويستخدم حيلة نفسية معقدة : هى عملية
الاسقاط التى توقع البطل - وهو ضابط مخبرات - فى مأزق حرج ،
اذ يصاب بالعجز الجنسى كنوع من عقاب النفس على ما فعله فى أحد
ضحاياه من خصوم النظام السياسيين ، ثم يعقب هذا تداخل شخصى
لا يصاب هو به فقط ، وانما تصاب به كذلك زوجته التى ينجح المؤلف
فى رسم شخصيتها بلمسات ماهرة ، ويتابع تحولاتها النفسية من رغبة
محبة خالصة فى البداية فى مساعدة زوجها الذى لا تعلم شيئاً عن طبيعة
عمله ، ثم الفزع المدمر الذى يسيطر عليها عندما تتكشف لها بعون الطبيب
معالم الموقف ، ثم تكون النهاية دوامة مأساوية تقع فيها الثمار التى احترقت
بنار أوضاع خاطئة مدانة ، ولعل النجاح الباهر الذى أحرزه عرض هذه
المسرحية فى بعض المدن المصرية والعربية ، دليل على أهمية الافادة من
التجارب العميقة التى يستطيع فيها كبار الكتاب أن يجسدوا مرحلة دبقية
فى تطور المجتمعات نحو الحرية والديموقراطية ، مما يجعل الجمهور يكتسب
وعياً صادقاً بما يعانیه ، ويستشرف أملاً حقيقياً فى تجاوزه .

بين الانتماء والمؤثرات :

إذا نتبعنا النقد المسرحي الحديث في اسبانيا ، وجدنا أنه - على غزارة مادته ، وتنوع مساره ، والتحيز الغالب في منظوره - يكاد يجمع على أن عام ١٩٤٩ يمثل مرحلة جديدة يستهلها المسرح بعد انتهاء الحرب الأهلية بعشر سنوات ، وتعتبر « قصة سلم » أولى مسرحيات مؤلفنا نقطة البداية في هذه المرحلة ، إذ أنها ترسي القواعد الخاصة بوضع المشاكل الاجتماعية العميقة على خشبة المسرح الكبيرة ، وتتجاوز محاولات الهروب السابقة عليها ، والتي كانت تلجأ الى الصراعات الفردية وأشكال الحياة العامة في المسرح الاسباني ، الا أن هذه البداية الفذة لم تكن بطبيعة الحال مبتوتة الوشائج بحركة التطور الأدبي في مسارها الخفية ، بل كانت استمرارا حديثا لتيارات سابقة ، وتجديدا قويا لموجات انبعثت فني عميق ، فعندما صعدت هذه المسرحية الى المنصة أحدثت رجة شبيهة بما أحدثته مسرحية « لوركا » « عرس الدم » عام ١٩٣٢ ، وكان على الجمهور أن يدرك بوعي كامل أن روحا جديدا قد دب في المسرح الاسباني الذي اكتسب هياكل مستحدثة ، واكتسب شيئا أخطر من ذلك وهو مولد مؤلف مسرحي معنى بالحياة الاسبانية في وجودها الحقيقي وآلامها الدفينة .

ولم يخف على أحد من النقاد منذ البداية أن مسرح « بويرو » واقعي من الدرجة الأولى ، لكن تحديد المعالم المميزة لواقعيته ظل مناطق المناقشات الدائرة بعد ذلك ، وقد أسهم « بويرو » نفسه مبكرا في هذه المناقشات ، فكتب عام ١٩٥٠ يقول : ان الواقعية الجديدة في المسرح - أو لنقل ببساطة الواقعية فحسب - عندما لا تقدم لنا أشخاصا يتكثون على حسابات جارية في البنوك ، أو يعتمدون على الجاه والسلطة ، ولا تقدم جماعات ساذجة توزعت عليهم البراءة والغفلة ، بقدر متساو ، بل نرى فيهم فوارق الطبع والثريّة والمستوى ، وعندما تستبدل بالصالحونات التي تمور باللهو والعبث ، صالات صغيرة ، ومكاتب متواضعة ، وممرات ضيقة ، فإنها حينئذ تستمد حياتها من الواقع الذي يحيط بنا دون زخرف مفتعل ، مما يجعلها بعد ذلك جديرة بأن تستعيد ارتباطها بالانسان .

ومن الواضح أن هذا التصور للواقعية لا يخلو بدوره من السذاجة ، إذا تذكرنا أنه كتب في منتصف القرن العشرين ، أي بعد أن كان النقد العالمي قد تجاوز هذا المستوى بمراحل بعيدة ، ولم تعد المشكلة في تحديد مدى واقعية الأعمال الفنية هي طبيعة المادة التي تتشكل منها ، واتخاذها من لحم الواقع المباشر المتصل بطبقة دون أخرى ، وإنما أصبحت تتمثل في نوعية الأسس الجمالية التي تخضع لها عملية التشكيل ، وعمق الرؤية التي يقدمها العمل ذاته .

وقد تابع النقاد مؤلفنا في اطلاق هذه التسمية على طريقته الفنية في مساحله الأولى ، فلاحظوا أنه يجول في ميدانه الأصيل عندما يعرض العالم الحى فى أحشائه الدنيا ، ويجسسه بأمانة مذهلة ، طبقا لمبادئ الواقعية الجديدة ، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن هذه التسمية التى كانت الى حد بعيد صدق للحركة السينمائية المعاصرة لها ، تقصر عن تمثيل كل أبعاد مسرح « بويرو » ، وقد أدرك هو نفسه بعد ممارساته الابداعية التى لم تلتزم على الاطلاق بالتصور الحرفى للواقعية الايطالية أن وحدة الرؤية هى التى تحدد فى التحليل الأخير المستوى الفعلى لواقعيته ، فكتب يقول : « ان التعريف المبسط للواقعية أمر بالغ الصعوبة الى الدرجة التى يمكن فيها الحديث عن واقعية رمزية ، فلأن كل فن انما هو تكييف نجد أن أشد الفنون واقعية قد لا يعدو فى حقيقة الأمر أن يكون رمزا أو إشارة ، أى دلالة ضمنية غير مباشرة ، على عناصر غير ماثلة فى الحكاية الواقعية المحددة ، والحديث عن الواقع ليس بالضرورة أكثر أنواع الحديث واقعية ، اذ أنها أسلوب ، منهج يعتمد على عرض الظواهر بدقة الحياة ودهائها ، وقد قال « جوته » مرة : « اننا نعرض ما يناقض الواقع لنصل من خلال ذلك الى ذروة الحقيقة » . ولا يكتفى مؤلفنا الواعى بأصول فنه واتجاهه بهذا القدر من شرح مفهومه للواقعية ، بل يتصدى صراحة للتهمة التى وجهها اليه بعض محترفى النقد المذهبى الضيق بأنه يكتب أحيانا مسرحا رمزيا ، فيضع القضية على مستوى بديهى من الوضوح اذ يقول : « لابد من العودة الى تحديد ما يلى : الى أى مدى يمكن السماح فى المسرح أو فى الأدب بالرمزية؟ انى أعتقد أن الواقع والواقعة يحملانها فى طابهما ، وتكمن المشكلة فى تحديد مدى مشروعية امتدادات الرمزية فى الأعمال الأدبية وإلى أية درجة ، وبطبيعة الحال فاننى أشد تسامحا ، اذ أعتقد أنه لا يمكن الاستغناء عن شئ فى الأدب . وبنفس الدرجة التى يمكن بها قبول الواقعية المباشرة ينبغى لنا أن نتقبل الاتجاهات النفسية والخيالية ، على أن المزج بين هذه الاتجاهات كثيرا ما يكون ذا فعالية درامية تتسع بعد ذلك للطريقة المجازية العامة ، ولأننى فى حقيقة الأمر عاشق لهذا التنوع ، فاننى أرى هذه الظاهرة لا تمثل انحلالا ، وانما هى مفعة بالدلالة على الحيوية وتقبل عصرنا الراهن لكل المذاهب والاتجاهات الايجابية فى الأدب .

ويهمنا فى هذا السباق أن نشير الى أنه بالرغم من هذا الدفاع الحار عن الرمزية ، ومحاولة جذبها الى منطقة الواقعية ، الا أن مؤلفات « بويرو » المسرحية لا يمكن أن تدخل فى نطاق الرمزية كمذهب فنى شامل لا ينطبق على أية واحدة منها ، لكن بها بعض العناصر الرمزية التى يتم توظيفها فى اطار بنية واقعية فى جوهرها . وتتابع تمثل النقد لانتاج « بويرو » ومتابعته لخطاه ، لنجد ناقد آخر يتقدم درجة أكثر فى التعرف على طبيعة الواقعية عنده عندما يصفها بالشمولية قائلا : « لم تكن فكرة الواقع مطلقا ذات

طبيعة فوتوغرافية في مسرح « بويرو بايخو » ، وفي مسرحيته « الكوة » مثلاً يقول لنا أحد الباحثين الذين يقدمونها ان العرض الذي نراه ليس سوى تجربة للحقيقة الشاملة ، فالأحداث والأفكار تمتزج بشكل لا تنفصم عراه ، وهو بهذا يشرح فكرة الواقعية في أعماله منذ البداية حتى اليوم ، ففي مواجهة مسرح الهروب وضع « بويرو » قواعده لتصوره الخاص عن الحياة ، لكنه لم يكن مذهبياً محدوداً منغلقة ، بل مفتوحاً للتأمل ، دائم الانفتاح لما يغلي في الحياة الداخلية والاجتماعية للإنسان .

وقد أثارت عليه هذه الخاصية المنفتحة حنق الثوريين المتطرفين ، ممن لا يرضيهم من الفنان سوى الانتماء الحزبي الصريح ، والنضال السياسي المذسوف ، فرموه بأنه « مؤلف تقليدي يضمن الاحترام للمواضعات الاجتماعية ، ولم يكشف في أية لحظة عن عداً يذكر للروح البرجوازي ، وليس ممن يحملون نوايا خاصة ذات قيمة أيديولوجية أو اجتماعية ، ولا حتى ممن يكشفون عن اتجاهاتهم التقليدية بطريقة ثورية ، ليس مؤلفاً ملتزماً ، بل لا يعدو أن يكون كاتباً واقعياً » .

ويبدو أن مفهوم الالتزام عند هؤلاء مرتبط بالانضباط الحزبي ، والثورية العاملة في الحقل السياسي ، أما الالتزام الأدبي فلا يمكن أن يقابل الواقعية ، بل هو على العكس من ذلك تعبير عن جانب المسؤولية الاجتماعية والتاريخية والفنية فيها ، وهو جانب لا يمكن تجاهله في مسرح « بويرو » ، وهو ذو طابع سياسي في صميمه ، لكنه مقدم من وجهة نظر فنية نوعية متميزة ، تدعمه ولا تضعفه .

وقد استطاع بعض النقاد الفرنسيين أن يلمح هذه المفارقة ويبرزها بفضله :

« الواقع في مسرح « بويرو بايخو » واقع سياسي ، ربما أكثر سياسية من واقع مسرح « سارتر » ، لأنه يختلف عن مؤلف « الأيدي القذرة » في أنه مثلاً في مسرحية « حالم من أجل الشعب » لا يقتصر على تقديم رؤية المثقفين للتاريخ بل يلتحم بالمشغول الحقيقي لساسة الشعب في حياته المحدودة ، ويعطيه ما يستحقه من أولوية . وقد نرى الصراع في أعمال « سارتر » يتمثل في جوهره في تصارع الأفكار ، ويأتي انعكاس ذلك على الأفراد في المرتبة الثانية ، بينما نجد أن الشيء الأصيل دائماً في مسرح « بويرو » هو المشكلة الشخصية والاجتماعية وصراع الأفكار لا يأتي الا نتيجة أو خلفية لما سبق ، وهذا هو سر أهمية مسرح « بويرو » في اسبانيا وفي العالم كله الآن » . وقد نستطيع أن نضيف الى ذلك أن السبب في هذا الاختلاف هو أن « سارتر » فيلسوف يكتب للمسرح ليجسد أفكاره ، أما « بويرو » فهو فنان يتلقى الواقع من مخيلته

التصويرية ، ورجل مسرح يتمثل الشخصيات والمواقف ، ثم لا تبت أن تنظم بين يديه فى أنساق تفرز تصوراتها الفكرية والفلسفية .

على أن هذه ليست هى الإشارة الوحيدة التى تربط مؤلفنا بالفكر الوجودى فى تواصل حميم ، فمنذ أن عالج جوانب مختلفة من عذاب الإنسانية وقلقه ورموزه الزمنية ، وهو يضرب فى أرض وجودية خصبة لا تقف عند « سارتر » بل تتعداه الى آباء الوجودية الكبار ، فقد أثبتت الدراسة الفاحصة لمسرحه أنه يستخدم التناقض بين الشخصيات بمهارة وفعالية بالغة ، وأن من أهم التناقضات المسنونة لديه ما يقوم بين الحلم والواقع ، وهو موقف نراه فى معظم أعماله ، ويتكفل الصراع بتحديد البنية الأساسية للحدث والرسالة التى تصدر عنه أو تنبثق منه ، ويعود التوازن عادة عن طريق التضحية بأحد طرفي الصراع أو بهما معا ، مما يؤدي الى الحل الميتافيزيقي أو الوجودى للمشاكل المطروحة ، أو يفضى على الأقل للظفر بالشخصية على مستوى أعرض .

وهذا التناقض بين الرغبة فى النجاح والحاجة الى السعادة له جذوره العميقة فى فلسفة « كيركجارد » ، اذ أن حجر الزاوية عند هذا المفكر الوجودى الرائد أنه لكى نعيش بصدق ، على الانسان أن يعثر على أفضل صفاته ، وأن يكرس قواه لتحقيقها ، مما يؤدي الى نتيجة واضحة وهى أن الحياة رسالة جوهرها هو التحقيق الكامل للفرد ، حتى ولو اقتضى ذلك التضحية به .

ولعل قرابة « بويرو » للفكر الوجودى تستبين بشكل أوضح على ضوء التماس بينه وبين « كامى » كذلك ، فالمحور المركزى فى جملة طيبة من آثار مؤلفنا المسرحية تتبلور على النحو التالى : لابد من الأمل . . وفى نفس الوقت من الغباء أن يأمل الانسان : ويبدو أن حضور « كامى » قوى فى هذه الفكرة ، مما لا يعنى أن « بويرو » قد اقتبسها منه ، فالتناقض قائم بين المعقولات فى العالم ، مما ينجم عنه نوع من الفوضى الكونية ، ومع ذلك فلا بد من فهم هذا العالم وتنظيمه والتحكم فى عشوائيته . ولكن ميزة « بويرو » هو أنه يضع الصراع فى منطقة تختلف عن تلك التى ركز عليها « كامى » ، ولنقل ان موقفه أكثر اجتماعية بكثير من موقف « كامى » ، اذ أن المغامرة الوجودية لدى هذا الأخير تند عن التنظيمات وتستعصى على الحل ، أما لدى « بويرو » فإن بوسعنا أن نعقل طرفا من الفوضى الكونية ، وأهم من ذلك أن الانسان كائن اجتماعي - لا فردى - وأنه مسئول عن قدر غير يسير من أسباب شقائه ، ومنوط به حلها .

والى جانب هذه القرابة الوجودية التى سننمىها فيما بعد تتراءى فى كثير من أعمال « بويرو » عناصر تنصل بالمفهوم الاشتراكي للواقعية ، وقد

أدرك نقاده هذه الحقيقة ، وحاوروه فيها بمناسبة بعض أعماله ، مثل مسرحيتي « الكوة » و « حلم العقل » ، فيلاحظ أحدهم أنه بالنسبة للمسرح السياسي الملتزم هناك اتجاهان أساسيان : أولهما يتمثل في المسرح الذي ينحو الى عرض صراع الطبقات ، والتبشير الفني بالمستقبل ، وفد جربه « بيسكاتور » في مسرحه السياسي بطريقة شمولية ، ووصل به « بريخت » الى الذروة ، والثاني يحاول أن يبحث في التكوينات النفسية والتاريخية الوجودية للأفراد عن مادة العصر السياسية ، وهذا هو التقليد الذي حمل « سارتر » لواءه وتبعه الكثير من الكتاب الطليعيين الملتزمين بعمق ، على عكس ما يفهم منهم للوهلة الأولى ، ويبدو أن مسرح « بويرو » يرسم خطأ يصل ما بين الاتجاهين ، مبرهنا على عدم جدية التناقض المزعوم بينهما ، الا أنه لا يمثل محاولة تلفيقية ، بل تتذبذب أعماله فتميل احداها الى جانب ، وتميل الأخرى الى الجانب المقابل ، طبقا لما يتوافر فيها من مواقف تغلب بعض العناصر على بعض ، أى أن أبنية المسرحيات ذاتها وهيكلها هي التي تفرز في التحليل الأخير السمة الغالبة على كل عمل ، وتحدد منطقه ، وإذا كانت هذه الأبنية في صميمها وليدة تجارب فنية فهي لا تتكرر ولا تقول دائما نفس الشيء ، ولا تنطبق على أية تصورات أيديولوجية مسبقة بشكل حرفي ، بل تكفيها وحدة الاتجاه ، وهو الايمان بالانسان ومستقبله ، وهجاء لكل القوى التي تعمل على استلابه وقهره ، ومنعه من التحقيق الكامل لوجوده . وهذا القدر المشترك بين الوجودية والواقعية الاشتراكية هو الذي تتكىء عليه وتتراوح بينه أعمال « بويرو بايخو » بقدر من حرية الحركة .

ومؤلفنا شديد الوعي بهذا الموقف ، فهو يجيب على سؤال يتصل بمدى غرب مسرحيته « الكوة » من أحد هذين الاتجاهين بقوله : « لو اضطرت لتوضيح المسرحية لكننت ملزما على ما أعتقد ببيانها داخل اطار الاتجاه الوجودي ، لكن مع توضيح علاقتها بالاتجاه الثاني ، وهذا لأنها محاولة لاستعادة بعض القيم الانسانية المباشرة التي تضطرننا عجلة الشواغل الاجتماعية أن ننساها في كثير من الأحيان ، فما ينسأه الهيكل الاجتماعي هو بالضبط ما يبقى بارزا وقويا في العمل ، لكن بدون أن تتناقض هذه القوة مع الهيكل الاجتماعي بحال من الأحوال » .

وعندما يقول له أحد النقاد تعليقا على مسرحية « حلم العقل » : ان المنظر الأساسي هنا هو عرض الصمم ، فالمشاهد يجد نفسه مضطرا لأن يتأمل داخل عقل الأصم ويستبطنه ، حيث توجد خيوط مختلفة تجمع بين المشاهد والعرض ، وهي بدورها تصل الى عدة مستويات في فهم الشخصية ، وهذا يعنى أن هناك تشبيها عميقا لنشاطات البطل العقلية ، أى أننا بصدد انعكاس مسرحي لضمير انسان ملتهب على حافة الخلل ، وهذه نقطة حساسة تقع في قلب الفكر المعاصر بشقيه الماركسي والوجودي ، وهي من الموضوعات

الكبرى التى تمثل محورا رئيسيا فى موقف المثقف أو الفنان اليوم فى مجتمعاتنا الحديثة ، وأخص بالذكر المثقف أو الفنان لسهولة التمثيل ، لكن الواقع أنهما يعكسان بدورهما مشكلة تحطيم الوعي فى ظل المجتمع القاهر ، فيتصدى « بويرو » لابرار الجانب الايجابى فى القضية قائلا : « بصيغة أخرى - واستعمالا للمصطلح الشائع - يمكننا أن نقول ان الأمر هنا يتصل بموقف استلابى مرئى من الداخل ، ومع ذلك فيهمنى أن أوضح أنه فى هذا الاغتراب يكمن فى رأى أصل الحرية ، فأنا أقبل الواقع المغترب ما دلم يربطنى بالحقيقة ولا يجعلنى أفهمها ككارثة مطلقة منتهية تماما ، فالاستلاب ليس شيئا ضمنا لا نستطيع أن نتجاوزه ونتسامى عليه ، انه ظاهرة مفهومة تاريخيا ومرتبطة جزئيا بظروف كل فرد على حدة ، ولهذا تبقى لكل شخصية مستلبة مناطق متعددة يمكنها ممارسة حريتها فوقها ، وهذا بالذات ما يجعل من الممكن داخل الاستلاب التاريخى ظهور أعمال وحركات ايجابية جماعية أو فردية ، وأحسن أعمال الخلق الفنى هى سلسلة من الجهود لمقاومة الاستلاب ، فتحت وطأة انسحاق الوعي اليوم تنشأ محاولات اصلاح النفس ، وامكانيات ادراك وتوجيه القوى الكامنة فى المجتمع » .

وانفتاح « بويرو » على الأشكال الدرامية المختلفة كما أشرنا من قبل مكنه من الاستفادة من جميع التجارب ، خاصة من الواجهة « التقنية » ، فللتعبير عن عدم التواصل واحتضار الفرد المعاصر ولتصوير الصمت الذى يلنه يقترب مؤلفنا من بعض أشكال « بيكيت » المسرحية ، لكن من خلال ولائه لرائد تجريبى آخر من المسرح الاسباني هو « أونامونو » ومن خلال قدرته على تشكيل أبنية درامية متميزة أحفل بالحياة وأقدر على توصيل الرسالة ، بالمعنى السيميولوجى الحديث للكلمة ، لا بالمعنى الأخلاقى القديم .

وهو على عادته أمين مع نفسه وصريح مع نقاده فى هذا الصدد ، فهو يكشفهم فى هذا الحوار الذى نقلنا بعض فقراته قائلا : « لقد ألححت أكثر من مرة على فكرة فحواها أن محاولة البحث الدرامى الشامل ينبغى أن تستغرق كل الصيغ المسرحية فى نفس الوقت ، وربما كانت « حلم العقل » تشير بطريقة أعمق وأنفذ الانطباع بأنها قد نجحت فى الاندماج فى الصيغ الطليعية ، ولكننى أعتقد أن هذه المحاولة تتمثل فى أعمالها كلها . . لا أزعج أننى فوق الاتجاهات الدرامية للمسرح المعاصر ، وكل ما أدعيه هو أننى لا أستطيع أن أتخلى عن وجهة نظرى الخاصة ، ومن زاويتي الشخصية فإن هذه الاتجاهات تترك فى نفسى أحيانا رؤية مأساوية فريدة » .

وقد حيرت هذه الخاصية فى مسرحه نقاده ، فبعضهم كان يسميها « هلامية » - خاصة فى المراحل الأولى لانتاجه - ويقول : « ان كل أعماله

تجارب محضة ، وكل مسرحية له دليل تجديده محير ، اذ أنها تختلف فيما بينها من الوجهة الشكلية ، فقد استخدم جميع الوسائل الخطرة في جهاز المسرح الكبير ، وفي كثير من الأحيان عرض نفسه للخطر كمؤلف ، ووظف أنواعا من الأدوات الفنية العديدة من الشعر والرمز الى التاريخ والسيناريو السينمائي مع اسقاطاته المفاجئة . ولا نعرف ان كانت هذه « الهلامية » نتيجة للبحث الدائب عن ارادة شكلية ، أم أن الهلامية الحقيقية في تكوينه النفسى هي التي تحركه للبحث عن أقنعة مختلفة ، سيان لدينا ، لكن من المؤكد أنه تحت وطأة وبرفقة الهامه فان المسرح الاسباني قد سلك فيما بعد الحرب طريقا حيا لا شك في تناقضاته وعظمته ، وما يدعشنا أكثر هو أن أفكاره ومقاصده ظلت دائما واحدة ، أى هلامية قصوى في الجسم ، مع الأمانة المطلقة في الروح ، ، واذا كانت هذه أشبه ما تكون بشكوى ناقد لم يستطع أن يضع المؤلف في أحد القوالب المذهبية الجاهزة ، خاصة فيما يتعلق بالجانب الفني في تشكيلاته المسرحية ، فاطلق عليه تعبير الهلامية ، فانه لم يعدم من النقد من ينفذ الى الخاصية للجوهرية في مسرحه وهي التجريب الملتزم ، فيصفه بقوله : « لقد كتب أعمالا كثيرة نحدث عن اسبانيا ، من المحتمل أن يكون بعضها أشد اتقانا وجودة من البعض الآخر ، لكنه يدير في كل واحدة منها تساؤلات جادة عن ظروف الاجتماعية والانسانية ، ويحاول أن يتأملنا في تأمله لنفسه وللعبة المسئوليات الاجتماعية وعلاقاتها الحميمة ، ومع أنه أستاذ كبير من المؤلفين الشبان فقد فاقهم في الشباب بما دأب عليه من التجريب في كل مسرحية من أعماله ، ليس دنسا ولا تطهيريا ولكنه رجل من عصرنا الحاضر يرضى أن يحكم عليه بآثاره ، ويوقن بأن على المؤلفين في كل عصر أن يواجهوا مسئولياتهم المحددة ويعطوا شهاداتهم المحكمة بالكلمة لا بالصمت ، لكل هذا فمسرحه مفتوح ، يحمل دائما قدرا من الشك وقدرا من اليقين الذي لا يخطئ ، يعتز بالتساؤل اعترازه بما يحتاج له أحيانا من اجابات ، ونعتقد أن هذا الوصف يبيح لنا بعد الدراسة المستوعبة لأعماله أن نضعه في مصاف كبار الواقعيين النقاد ، ممن يثبون في آثارهم رسالة انسانية منفتحة ، ورؤية فنية متميزة ، قوامها النقد الجاد ، والبحث الدائب عن الأشكال الفنية الخصبة الموصولة بالتراث الدرامي العريق .

هذا من ناحية التوصيف المذهبي لانتاجه ، أما فيما يتعلق بمشكلة الملامح التأثيرية التي نلاحظها فيه ، فان علينا أن نأخذ في اعتبارنا ما قاله المفكر الاسباني الكبير « أونامونو » (١٨٦٤ - ١٩٣٦) « ويل للذين يملأون عقولهم بالصيغ ، دون أن تتسع أرواحهم لشيء ، فعندما ينسى الانسان المبادئ النظرية ، وتترسب في أعماق عقله حيث تتحد بهيكل تفكيره عندئذ فقط تصبح خصبة ومثمرة فينا ، عندئذ تصبح جزءا حيا من وعينا وضميرنا » .

ولهذا الكاتب بالذات يدين مؤلفنا فكريا بالكثير ، الا أن التأثير الذي يباشره عليه انما هو تأثير « موضوعي » في الدرجة الأولى ، ومهما كان الرأى فى مسرح « أونامونو » وتجربته الفذة فيه ، واصراره على خلق لون طليعى منه ، فان « بويرو » بمهارته فى البناء الدرامى يتجاوزه بكثير ، فاستاذية « أونامونو » له تقتصر اذن على شواغله الفكرية وموضوعاته المسرحية وروحه فى الاحساس بالعالم ، دون أن تمس مستوى الأداء الفنى أو وسائله ، ولم تكن الموضوعات عند هذا المفكر الوجودى الاسباني مادة للدراسة الباردة المتاملة ، بل كانت مشكلات تهز كيانه ، وتقلق حياته ، وتمثل محركات فعالة فى مجرى تفكيره ، حيث تتحول عنده الى حالة خاصة ينصهر فيها الفكر بالشعور فى موقف حيوى عصبى ، ولعل أبرز حالاته هذه تتمثل فى وضع الانسان المذب بمشاكله الميتافيزيقية الفكرية وهمومه القومية التى تتحول الى هموم شخصيته ، وعبارته الشهيرة « توجعنى اسبانيا » مؤشر قوى لهذا التحول ، فهو انسان مذب وجوديا فى احساسه العميق بالمشاكل العامة والخاصة ، فالعذاب هو الطابع المميز لازماته الروحية الحادة العاتية ، ابتداء من الأزمة المعروفة التى أشرفت به على الموت ، والتي بدأ أثرها فى كتابة أولى مسرحياته « أبو الهول » حيث سكب فيها عصارة تجربته ، كما يؤكد لاحد أصدقائه فى رسالة خاصة قائلا : « أؤكد لك أن فيها صرخات من أعماق الروح ، أنات من الألم الذى شعرت به فى الواقع ، ومنظر يبدو أنه مبالغ فيه ، لكنه صورة مطابقة تماما لما حدث لى » . كما ينبغى أن نشير فى هذا المقام الى كتابه الخطير عن « الشعور المأساوى بالحياة » الذى يعد ثورة فى الفكر المسيحى الاسباني ، اذ أحدث شرخا لم يلتئم بعده أبدا ، وأصبح نقطة بارزة فى تطور الرؤية الاسبانية للمشكلة الدينية المعاشة فى أعبق بواعثها وامتداداتها .

ومسرح « بويرو » ولد بدوره فى قلب العذاب ، كتبه عقب تجربة السجن ومواجهة الاعداء ، فهو منذ بداياته يحفل بنتائج هذه التجربة وينطبع بروحها من هنا فان الاحساس المأساوى بالحياة عند « أونامونو » يقابله فى « بويرو » الطابع المأساوى للمسرح ، فاذا تجاوزنا هذا التقابل ونفدنا الى العلاقة الحميمة بين عالميهما وجدنا أن مصدر العذاب عند « أونامونو » هو أشواق الرؤية بكل ما تحمله من معان رمزية وجودية صوفية ، وهى ذات ارتباط وشيخ بالمواقف المعاشة ، وقد سبق لشاعر اسبانيا العظيم « أنطونيو ماتشادو » (١٨٧٥ - ١٩٣٩) أن عكس هذه الفكرة عنه بقوله :

« يشتااق للضوء .. »

اذا يجلو حشاشته

ويغمر الروح بالأنداء .. يذكىها

وهل هناك عذاب .. في علوبته

أقوى حياة من الأنوار يضيئها »

ونفس أشواق الرؤية هذه هي ما يربط « بويرو » ، « أونامونو » ، وهي أشواق تتجاوز حدود القيود البشرية ، وتنفذ إلى أعماق أسرار الانسان والعالم والحياة ، وتتمثل في الحماس للمطلق ، بأصفي ما يفهمه منه الفيلسوف الذي يجعل من الوجود حياة تضرع الموت الدائم ، وتحيل كل اجابات الانسان عن اللغز البشرى الكبير الى فشل صارخ ، اذ أن هناك دائما سبب أخير يند عن طاقة العقل الانساني ، فيكاد يشله كفرد ، ولا يجد نجاة له الا في وظيفته في الجماعة . ويبدو أن هذه الشواغل ذات الجذور الميتافيزيقية عن طبيعة الانسان وعجزه قد وجدت نموها الدرامي الكامل في جملة من مسرحيات « بويرو » التي أشرنا اليها من قبل ، أولاها مسرحية « في الظلمة المتقدمة » التي تبرز الشوق للنور كرمز ومجاز لتحقيق الوجود الانساني الكامل ، وقد نعث على نفس الوسيلة التي استخدمها « بويرو » في هذه المسرحية للتعبير عن الشك والعذاب - وهي العمى - في بعض مسرحيات « أونامونو » مثل « العصابة » ، لكن التناسب بينهما يقف عند هذا الحد فحسب ، اذ أن استخدام « العمى كرمز » عند « أونامونو » يشير الى الايمان الذي ينبغي أن يظل أعمى ، حيث يفقد قيمته ويضل صاحبه ان حاول الابصار ، حتى أنه يجب عليه أن يتعمى ان لم يكن أعمى بالفعل ، بينما تأخذ المشكلة عند « بويرو » مسارا آخر يتصل بالقدرات الميتافيزيقية المعبر عنها بالامكانيات المادية للانسان وأشواقه التي لا ترقى ، ويتكرر العتور على « العمى » كرمز لهذه الأشواق ومحاصرتها الارادية في مسرحية « وصول الآلهة » ، وبالرغم من اختلاف الأبعاد والاشارات الا أن مؤلفنا فيما يبدو - مدين فيه « لأونامونو » .

وقد صرح هو نفسه معترفا بهذا الدين في مواطن عديدة ، فقد سبقه « أونامونو » مثلا الى استخدام قصة « قابيل » و « هابيل » للتعبير عن الصراع الذي تحركه الغيرة والحسد خاصة في المجتمع الاسباني الذي تتفاقم فيه هذه المشكلة الى درجة اعتبارها « داء قوميا » ، وكثيرا ما اقترب « بويرو » في مسرحياته منها متكئا على تراث سابقه الفلسفي والدرامي في ربطها بمشكلة الهوية وتحديد الشخصية الانسانية ، وعندما سئل عن مدى تمثله لهذا التراث قال : « أنا أعيش في قلب هذا التقليد وأتغذى به وأجد نفسي في كتابه ، لأنه يؤرقني كما كان يؤرقهم ، فأنا مدين لهم ووريث في نفس الوقت ، خاصة « لأونامونو » وسر القوة السلبية المدمرة في الحسد والغيرة أنهما تعبير عن الطابع الفردي ، وقد رأى « أونامونو » أن هذا الطابع عيب خطير من عيوب الشخصية الاسبانية ، وبقية من الروح

القبلي ، ومستول عن تحطيم كثير من العباقرة عندهم ، اذ لولا الحسد والحقد لكان انتاجهم بالغ القوة والخصوبة والعالمية .

وهناك موضوع آخر أثير لدى كل من « أونامونو » و « بويرو » هو الصراع بين المشالية والواقعية ، بين الحلم والمادة ، وقد اتضح هذا في تأويلهما المشترك لشخصية من التراث الكلاسيكي الاسباني وهي « دون كيخوته » ، فبالرغم من أن « بويرو » قد انصل بلا شك « بيريانتيس » مباشرة ، وقرأ مثل الملايين روايته الخالدة ، الا أن بعث « أونامونو » له قد عمق شعوره به ، وهو بعث جعل منه الأسطورة الاسبانية الأولى التي تعبر عن روح الخلود و « السوبرمان » في الشعب الاسباني ، وقد ظهرت شخصيته في أعمال « بويرو » على مراحل ، ظهر مقنعا في مسرحية « اليوم عيد » وأسفر عن وجهه قليلا في « حالم من أجل الشعب » ، وأخيرا ظهر بلحمه ودمه ، باسمه ورسالته في مسرحية « أسطورة » ، وهو يجمع بين النموذج الذي بعثه « أونامونو » ونموذج « الحالم » في التراث المسرحي القديم ، وهكذا تتوحد في بؤرة الخلق الفني عند مؤلفنا مشكلتان أصيلتان في وجدانه القومي ، من خلال معاشية للحقيقة التاريخية والأوضاع الراهنة ، واستقائه من منابع الفلسفة الاسبانية المعاصرة .

وعندما نتتبع بقية الملامح التأثيرية في مسرح « بويرو » نجد أن المعلم الثاني له - وإن لم يتمثل ذلك سوى في مرحلة نضجه - كان هو الكاتب الألماني الكبير « برتولد بريخت » بالرغم من أنه يحجم عن ذكره اذا ما عدد مصادر التأثيرات الممكنة في أعماله . ولعل هذا الموقف يعود الى الطابع « الايديولوجي » والفني الصارخ المتميز في آثار « بريخت » ، مما يجعل أي قرب منه مباساة خطيرة لمنطقة التقليد ، ومع ذلك فكثيرا هي الأسباب التي تدعونا لاعتبار صاحب المسرح الملحمي هو المعلم الثاني لمؤلفنا في مرحلة متأخرة نسبيا ، بالقدر الذي يطيقه مؤلف قد خلق أسلوبه ، وخط طريقه ، وكون مبادئه ، ثم تعرف على مصدر يدعم رؤيته الخاصة ، ويثري تجربته الشخصية في كل تلك الجوانب .

ويحسن بنا أن نعود بالقضية الى تاريخ أبعد من مؤلفنا قليلا لنتبين الجذور التي تربط بينهما ، فقد اعترف « بريخت » أن نظريته في المسرح الملحمي ليست من ابتداعه تماما ، وانما هي تعود الى أصول آسيوية وأوربية ، وما يعيننا الآن هو تلك الأصول الأوربية ، فهي على وجه التحديد من المسرح الاسباني القديم ، ولنقرأ نص « بريخت » نفسه حيث يقول : « من وجهة النظر الأسلوبية لا يقدم المسرح الملحمي شيئا بالغ العجدة ، فخواصه العرضية ، وتأكيداته على الجوانب الفنية يجعلانه قريبا من المسرح الآسيوي القديم ، أما بالنسبة لنزعاته التعليمية فقد كانت توجد في

مقطوعات الأسرار في العصور الوسطى في 'الشرح الكلاسيكي الاسباني' ، وفي المسرح الجزوي ، هذه الصيغ المسرحية لم تكن إلا استجابة لبعض الشواغل الخاصة للعصر اختفت باختفائها ، وكذلك المسرح الملحمي الحديث مرتبط بشواغل محددة ، ولهذا لا يمكن له أن يزدهر في أي مكان باطراد دائم .

والعمود الفقري لنظرية « بريخت » وهو التباعد ليس غريبا كذلك عن المسرح الاسباني ، فهو نفسه يعترف بأنه « كذلك استعمل تكتيك التباعد في المسرح الكلاسيكي الاسباني » ، ولا يقف الأمر عند حدود النصريحات النظرية ، فالفاري أو المشاهد لأعمال المؤلف الألماني يشعر برائحة إسبانية نفاذة في كثير من المواقف ، وسأكتفي هنا بنموذج واحد يشهد لذلك ، ففي مقدمة إحدى مسرحياته : « السيد بنتلا وخادمه ماتى » يقف الممثل على خشبة المسرح متوجها للجمهور بقوله : « أيها الجمهور الكريم ، زمننا ليس زمنا طروبيا ، وحكيم ، هو الانسان الذي يشعر فيه بالفاق ، وغبي من يعيش في سلام ، ولأنه لا يجدينا شيئا أن تكف عن الضحك ، فقد اخترنا أن نقدم لكم مسرحية هزلية .. الخ » .

وهذا يذكرنا للتو بالمسرح الاسباني في العصر الوسيط ، في مقطوعات الأسرار التي نجد فيها نفس هذا الروح ، وعلى ذلك فإن ما عساه أن يتمثل في « بويرو » من تأثير « بريخت » قد يكون عودة عن طريق المؤلف الألماني للجذور القومية البعيدة ، مصبوغة بدم العصر ، المائل في صورة واحدة من أسخن أيديولوجياته وأكثرها تأثيرا في بنينه .

أما بداية علاقة « بويرو » « ببريخت » فبوسعنا أن نلمحها من البحث الذي نشره مؤلفنا عام ١٩٥٦ عقب وفاة « بريخت » بقليل ، وحاول فيه أن يؤول أعماله لتتوافق مع اتجاهه الخاص ، ويبدو من هذا المقال أن اهتمامه به مبكر ، فقد قرأه باستيعاب في أوائل الخمسينات ، أي في بدايته ، وبدأ يصوغ إحدى مسرحياته الهامة وهي « الأم شجاعة » ، في أوائل الستينات ، وقد عرضت على المسرح بصياغة « بويرو » عام ١٩٦٦ . ثم جاء انتاجه في السنوات التي أعقبت ذلك ليؤكد أن اهتمامه بصاحب المسرح الملحمي لم يفت ، بل على العكس من ذلك تضاعف واشتد عمقا ، وظهرت نتائجه بطريقة غير مباشرة كما هو شأن التأثير المثمر في كبار الأدباء ، ولعل أهم العوامل التي ساعدت على اللقاء بينهما - بالإضافة الى ما قدمناه - تتمثل فيما يلي :

— التقارب الأيديولوجي ، فكل منهما يعتنق الفكر المادي ويدين بالالتزام في الفن والسياسة ، وإذا كان « بريخت » هو المؤلف الماركسي الذي انتزع اعجاب العالم الغربي فانه ينتصب بذلك أمام « بويرو »

كنموذج فذ ، لا ليقلده ، فهذا ليس مطروحا على الاطلاق ، وانما ليجت
فى أعماله وتجاربه ويدقق فى انجازاته الجمالية ومكاسبه الفنية .

— ينزع مسرح « بريخت » الى محاولة التكيف مع روح العصر العلمى ،
اذ كتب من أجل هذا العصر بجميع اكتشافاته وانجازاته ، لتحليل
مدى تأثيرها على الانسان ايجابا وسلبا ، وهذا محور أساسى فى
اهتمامات « بويرو » وغرامه الهادى المثابر بالعلوم ، وعشقه للبحث
فى نتائجها ، ولوعه بفنون الخيال العلمى كما يتجلى فى كثير من
مسرحياته .

هناك مفارقة طريفة ، على الصعيد الشخصى ، تجمع بين الرجلين ،
وهى أننا نعرف من تاريخ « بريخت » أن الحرب العالمية الأولى قد
قطعت دراسته العليا بعد بدئها بعامين ، حيث اضطر للالتحاق
بالجيش كممرض ، وهذا نفس ما تكرر عند « بويرو » الذى قطع
دراسته فى أكاديمية « سان فرناندو » بمدرسة بعد عامين ، والتحق
ممرضا فى خدمة صفوف الجمهوريين فى الحرب الأهلية باسبانيا ،
وكلا الرجلين لم يقدر له أن يسنانف الدراسة المنتظمة بعد ذلك .

— أما على المستوى النظرى ، فأننا لا ننسى أن تفسير « بويرو »
للتنظريات الكلاسيكية فى المسرح يبرز بوجه خاص ضرورة فكرة الأمل
فى بناء المأساة على أساس أنه محور منظوره للمستقبل ، وأعتقد أن
بحته الفكرى المادى من ناحية ، ودراسته لتعاليم « بريخت » من
ناحية أخرى ، خاصة كما تتمثل فى انتاجه الدرامى — كان لهما أكبر
الأثر فى تكييف تفكيره ، وادخال هذه العناصر الايجابية فى رؤيته
لطبيعة المأساة .

على أن « بويرو » ينزع كما قلنا لتفسير « بريخت » ليتوافق مع
رؤيته الخاصة ، حتى على حساب اتهامه بنوع من التناقض — أو بعبارة
ملطفة من الجدل — بين النظرية والتطبيق ، فهو يقول عنه : « كان بريخت
ديالكتيكيا فى فنه أكثر منه فى نظريته ، فالى جانب جدله الفكرى أضاف
الحوار بين أفكاره وأعماله الخالقة التى لا تستجيب بطريقة آلية للمبادئ
المسرحية ، وفى هذه الدقة المتناهية فى عمله يكمن السبب فى أن انتاجه
يلقى الرواج فى مدرسه بنفس الدرجة التى يلقاها بها فى برلين الشرقية ،
لا لأن الظواهر التى يحتفى بها جمهور ما تختلف عن تلك التى بصفق لها
جمهور آخر ، ولكن للانسجام التام فى العمل ، وعندما يكون الفن عظيما
وحقيقا فانه يستطيع أن يظفر بهذه الدرجة ، ونحن مضطرون لفهمه هكذا
حتى لو كان من الواجب علينا أن نعترف بلون من التناقض فيه ، أو لقل

الحوار الحي ، بين النظرية والتطبيق ، لكي نتفادى تحويله الى أسطورة ،
ونتمكن من السير على نهجه ، بدون تعصب أو غباء » .

وقد سار بالفعل مؤلفنا على درب « بريخت » ، بيد أنه كان ينبغي عليه أن يتغلب على حاجز كبير يفصل بينهما ، وهو أن المؤلف الألماني كان ينزع دائما الى الكوميديا ويسخر من المأساة ، بينما يدعو صاحبنا الى تجديد المأساة في المسرح الاسباني ، وربما الأوربي المعاصر . لذلك فقد أخذ « بويرو » في نفس هذا البحث يتلمس العناصر المأساوية في مسرح « بريخت » بالرغم من نظريانه ، وهي عناصر يسلم بوجودها جميع الدارسين ، لكن « بويرو » يبرزها بقوة مضاعفة توحى بمدى العمق والتمثل اللذين تتصف بهما قراءاته « لبريخت » منذ الخمسينيات اذ يقول : « تدعي نظريات بريخت رفض ما هو مأساوي وتبذ البطولة الفردية ، ولكنه يقدم في بعض أعماله مآسي حقيقية ، ويرسم بتعاطف كبير أبطالا على قدر هائل من الأصالة مثل البكماء في مسرحية « الأم شجاعة » ، وإذا حدثوه عن القدر كسر انساني ضحك ، الا أنه بالرغم من ذلك يعرض في المنظر الأول من نفس المسرحية مشهدا لا يخلو على فجأته من معنى قلق ، خاصة وأن الأحداث تؤكد الغازه ، وهو قيام « أنا » بقراءة البحث لأبنائها ، وإذا كان « بريخت » كصاحب نظرية يقاوم في أعماله الشجن غير المسبب ، ويحاصر المشاركة العاطفية كي تظل دائما في حدود المسموح به ، مقترنة بالتأمل السليم والوعي المتباعد بالمعنى الاجتماعي للظواهر ، الا أن نزعة الأمومة الكيخوتية « لكاتالينا » والعطف الذي يوشك أن يكون ميلودراميا مؤسسيا في مشهد الموت الأخير يمس المشاهد بتيار كهربائي عنيف ، مهما كان التمثيل والاخراج وبيان لمبدأ التباعد ، والمؤلف لا يجهل هذا بل ينشده ، وهو يعرف جيدا أن العواطف المنبعثة بهذا الشكل تجرف الانسان ، سواء كان ينتمي الى البرجوازية أم البروليتاريا ، والتصريحات التي تسبق المشاهد تهدف نظريا الى تحطيم المفاجأة وكسر الاندماج في المسرح الارسطي كي تحسن تأمل الاسباب الاجتماعية للحدث ، لكن الشاعر لا يلبث أن يسكب في مسرحياته جرعات قوية من الحنان تقودنا عمليا الى التعاطف والاندماج » .

وإذا ألقينا نظرة سريعة على اللوحة الشهيرة التي وضعها « بريخت » لتحديد معالم مسرحه الملحمي في مقابلة المسرح الدرامي الارسطي ، والتي لا مفر من الاعتداد بها في أية دراسة بالرغم من خروج مؤلفها عنها كثيرا ، نجد أنه فيما يتصل بالمحتوى يوشك أن يكون صورة لما التزم به « بويرو » في أعماله ، اذ يدعو الى أن « يدرس الانسان كما يجده محددا ، في السارخ أو الاستاد الرياضي أو المصنع مثلا ، ويظهر ما يفعله في عصرنا رجال ينتمون الى طبقات اجتماعية معينة في مواجهة طبقات أخرى ، مما يختلف جذريا

عما كانوا يفعلونه في عصور أخرى . ومعنى ذلك أنه ينطلق من أن الانسان لا تتم معرفته على ضوء علوم الاجتماع والنفس والاقتصاد والسياسة فحسب ، وانما لابد من اعطاء أهمية خاصة للظروف المادية للوجود بكل مستوياته وأنظمتها .

أما فيما يتعلق بالبناء الدرامي فان « بويرو » ظل آمينا في مبدئه في الافادة من المسرح الأرسطي من جانب ، وبعض تجارب المسرح الملحمي من جانب آخر ، كما يتضح مثلا في مسرحية « حلم العقل » : أي انه يمزج بين الاتجاهين في أعماله ، كما كان « بريخت » نفسه يفعل ذلك على ما يحكى عنه مؤلفنا في مقدمته لصياغة « الأم شجاعة » اذ يقول : صرح بريخت في آخر حياته لمؤرخ مسرحه قائلا : انني أتساءل الآن ببجدية عما اذا كان من الأفضل نبذ نظرية المسرح الملحمي هذه ، وهو وان لم يبندها تماما في كهولته فقد ظللها فيما يبدو كثيرا في انتاجه المسرحي . ولقد كانت حلقات المسرح التاريخي من أفضل انتاج « بويرو » بعناصر الالتقاء مع فكر وأسلوب « بريخت » ، فمنذ مسرحينه « حالم من أجل الشعب » نجده يركز العوامل الاجتماعية والثقافية في التاريخ ، ويحلها بمهارة فائقة لا تقارن سوى بلوحات « بريخت » ، حيث يعرض ما هو تاريخي على الجمهور بطريقة تستحضره ووظيفه دراميا ، وقد نعثر على مشابهة محددة بين المؤلفين ، فنجد في « جاليليو » « لبريخت » بطلا مثل « اسكيلانس » يريد أن يحمل النور الى الشعب ، فيواجه بموقف رافض ينسم بعدم الفهم من ذوى السلطة والجمهير معا . ونفس هذا النموذج « البريختي » يذكرنا كذلك ببطل آخر « لبويرو » هو « بيلانكيث » الرسام المتقدمي السابق لعصره في مسرحية « الوصيفات » . واذا كان النقاد قد لاحظوا أنه كان ينبغي على « جاليليو » أن يصوغ فكرته عن التقدم الاجتماعي بلغة مؤرخة ، حتى لا يسك الانسان فيما اذا كان يتخذ النغمة المناسبة عندما كان يعبر عن موقفه بطريقة تنجافي مع معطيات عصره ، ويتحدث كمواطن وسط مجتمع طبقي عن أفكاره بلغة لا يستعملها الا زعيم عمالي ذو شعور واضح بحرب الطبقات ، فاننا نجد هذه المشكلة ذاتها عند « بيلانكيث » الرسام ذو الخطوة العليا لدى الملك ، والذي يحمل في قلبه – طبقا لتصور « بويرو » – هم الطبقة الكادحة ، ويتعاطف بشكل يصعب تصديقه مع موقف متمرّد من الشعب يتبنى أفكارا ثورية سابقة لأوانها ، ويعبر عنها بكلمات تشير الى محصلة ثقافية ناضجة ، لم تكن – في أغلب الظن – متوفرة حينئذ .

ويقول « بريخت » في الفقرة رقم ٧٠ من مذكرته التي تحمل عنوان « قانون موحز للمسرح » والتي كتبت عام ١٩٤٨ « ان المهمة الأساسية في المسرح هي شرح القصة التعليمية أو الامنولة وتوصيل مدلولها عن طريق

تأثيرات التباعد المناسبة « وهذا ما يحاول مؤلفنا أن يصل إليه بشكل فنى فى كثير من آثاره ، خاصة فى مسرحية « كونسرت سان أوفيد » ذات النزعة التعليمية القوية ، ومسرحية « الكوة » التى يبدو أنها مستلهمة فى جذورها من مسرحية « الأم شجاعة » التى كان « بويرو » يعمل فى حيايتها للمسرح الاسبانى فى نفس الفترة ، وكتب لها مقدمة جاء فيها : « والآن نواجه أنا فيرنلج وأولادها ، أولادها الذين يموتون فى الحرب ، كما يمكن أن يموت أولادنا فى الحرب أيضا ، وتعلمنا المزيج الرهيب من الانسانية والانانية الذى يتسم به من لا يموت فى الحرب ، من الذين كتب عليهم أن يتعذبوا بأقسى أنواع التشويه المؤلم تحت ضغط لا يطاق لعالم ظالم قاهر » .

فإذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه الكلمات كتبت قبيل تمثيل المسرحية عام ١٩٦٦ فى الوقت الذى كان قد بدأ يكتب فيه مسرحية « الكوة » التى عرضت بعد ذلك بعام ، أمكننا أن نلمس العصب الرئيسى الذى يجمع بين العاملين ، وإلى جانب التكنيك ومشاكله المتميزة نحن أمام نفس الموضوع وهو الحرب وتشويهها للضمير الانسانى لمن يعيش بعدها ، وهذا هو محور المسرحيتين ، ثم هناك الصبغة التاريخية فى كل منهما ، ويقصد « بريخت » بالصبغة التاريخية : « أن تكون الوقائع فريدة فى نوعها ، عابرة ، مرتبطة بمرحلة خاصة ، وأن تتسم تصرفات الانسان خلالها ، لا بالبساطة الناجمة من أن طبيعة الانسان ثابتة لا تتغير ، وإنما بخصائص متميزة ، خصائص تجاوزتها المسيرة التاريخية ، أو هى بسبيلها الى تجاوزها ، بالإضافة الى أنه يخضع فى كل حالة لنقد المرحلة التالية لها ، اذ أن التباعد الدائم ينأى بناعن كل من ولدوا قبلنا » .

ونفس هذا المدلول التاريخى هو الذى نعثر عليه مثلا عند « بويرو » ، فى مسرحية « الكوة » مع عاملين ، بدلا من مهرجين ، يخرجان فى الاستراحة ويتبادلان الراى يتصورهم المؤلف بلون من الخيال العلمى ، وهم يخضعون سلوكتنا اليوم ، فى القرن العشرين ، لنوع من النقد الدقيق كما ينصح « بريخت » . ولا يقف الأمر عند هذا التشابه العام ، بل نعثر على بعض العناصر التى توحى بتأثر « بويرو » بمواقف محددة من « بريخت » ، فنجد مثلا فى المشهد الأخير من مسرحية « القاعدة والاستثناء » هذه الكلمات : -

لقد رأيتكم وسمعتكم *

رأيتكم حدثا عاديا

حدثا مما يقع كل يوم *

وبالرغم من ذلك نرجوكم *

أن تكتشفوا الغرائب خلف المعتاد
وتحت ما هو يومى ، توقعوا ما لاشرح له
على أن تؤرقكم الأشياء الأليفة
ف عند القاعدة ••

اكتشفوا الضغط

وحيث تمكن هذه الضغوط

اعشروا على العلاج •

وهذه النهاية تشبه الى حد كبير كلمات « هو وهى » فى مسرحية
« الكوة » تعليقاً على الأحداث ودعوة للتأمل ، خاصة عندما يوشكون على
الختام ويبرزون الجانب التعليمى للمسرحية ، ولكن « بويرو » بحسه
الدرامى القوى لا ينساق وراء تأثير « بريخت » بأبعد من ذلك لحرصه على
قيمة « التوحد » ، اذ أن نظرية التباعد كانت تقتضى منه مثلاً أن يجعل
وظيفة « الاننين » اللذين يقدمان المسرحية تذكير المشاهد دائماً بأنه أمام
تجربة علمية مفارقة وليس أمام أحداث حقيقية ، ولكنه يتخذ موقفاً عكسياً
اذا يجعلهما يدعوانا للاندماج فى الأحداث مؤكدين لنا أنه ان لم نشعر
فى لحظة من اللحظات بأننا أمام مخلوقات حقيقية من القرن العشرين
فتجربتها حينئذ فاشلة ، أى أنه بذلك حريص على الانسجام والوهم الواقعى.
التوحد بأكثر من تمسكه بالتباعد والتأمل « البريختى »

ويبدو أن مؤلفنا قد قرأ بامعان ما قاله « بريخت » فى كتاباته عن
المسرح ذات مرة : « لو استطعت أن أملك مسرحاً لتعاقدت مع مهرجان
يخرجان فى الاسراحة ، ويتبادلان الرأى حول مدلوله العمل ورد الفعل
عند الجمهور » •

فتعاقد فى مسرحية « الكوة » مع العاملين الذين أشرنا اليهما ، كما
عمد الى نفس هذه الحيلة الفنية فى مسرحيته التى حللناها من قبل « القصة
المزدوجة للدكتور بالمى » حيث يخرج لنا فى بداية المسرحية وفى نهايتها
رجل أنيق وسيدة لامعة فى ثياب السهرة يدعوانا كى لا نعبأ بما يقال
ولا نصدق ما يحكى ، ولكى نتأمل - من بعيد - الأحداث الدرامية التى
تهز وجداننا حتى نلمس ما فيها من مبالغة ، وان كان التأثير الذى يصل
اليه مؤلفنا بهذه الحيلة هو فى جوهر الأمر عكس ما كان يقصده « بريخت » ،
اذ كلما أسرف الممثلان فى الاشارة الى وجوب التباعد أدركنا عمق استلابهم
وفداحة خداعهم والابقاع المأساوى الجاثم فى نبراتهم •

فاذا ننبعنا بعض العناصر « البريختية » فى مسرحينى « بويرو »

اللتين كتب هذا الفصل أساسا مقدمة لهما وجدناها متعددة المظاهر والأحوال ، ويكفى أن نلمع منها أمرين فقط في هذا السياق : -

أولهما : ينصل بلغة « الأسطورة » الشعرية ، التي يبدو أن « بويرو » قد استلهم فيها لغة « بريخت » في مسرحياته الأخيرة ذات النغم الشعري الرفيع ، ولهذا فاننا لا نكاد نمضى في قراءتها حتى نستحضر الأناشيد العذبة التي نجدها مثلا في مسرحية « بريخت » « الشخص الطيب في سوتشجان » ، كما أن حضور الآلهة على الأرض لاقرار العدل والبحث عن الخير عند « بريخت » يقابله في مسرحيتنا نزول سكان كواكب المريخ الى الأرض لاعادة التوازن للعالم المخل ، وإن كان الايهام والخديعة في « الأسطورة » قد جسما الواقع المأساوى وعمقا من قراره السعري بشكل فائق .

ثانيا : لا نكاد نمضى في مسرحية « حلم العقل » حتى ندرك أن العروض السينمائية التي يستخدمها مؤلفنا باقتدار عظيم تشبه الى حد ما ، ما لجأ اليه « بريخت » في تقديمه المسرحي لقصة « الأم » ، وإن كان « بويرو » كعادته دائما ، يتجاوز التباعد « البريختي » ليتيح للعناصر التشكيلية فرصة الالتحام في بنية الصراع الدرامي في عالم « جويا » الداخلي والخارجي ، مما يحيل الصور المعروضة الى فلدات حية من النسيج المسرحي ، تقوم بوظيفة نشطة في تكثيف صراع البطل والعبير المجسم عن تمزقاته الداخلية منفذة في عمل درامي وتشكيلي معا .

على أن ما يجمع بين هذين المؤلفين الكبيرين - بالرغم من كل الفوارق التي يمكن رصدها والاسنفصاء في تحليلها - إنما هو أصالة موقفهما النقدي من الحياة والفن ، « فبريخت » يؤكد في جميع كتاباته أنه « ينبغي تشريح اللحظة السلبية الحاضرة في مظاهرها الايجابية ، فهذا النقد للعالم فعال وتنفيذي وايجابي ، وإذا كنا في مصطلحنا اليومي نسمى العمليات الجراحية التي تهدف لتجميل الحياة البشرية فنا فلماذا نفصل الفن عن هذه الفنون » .

وهذا المفهوم النقدي الاجتماعي هو ما ينتهي اليه « بويرو » عندما يضع في مسرحه العوالم الفردية والاجتماعية موضع التساؤل والنقد ، من خلال تشكيلات جمالية تنفر من الصنع المنجز ، وتنحو الى البحث عن أقصى ما يمكن من التوافق بين طرفي التوتر المسنون بين الرسالة والوسط الذي تتجسد به ولا توجد الا من خلاله .

الأسطورة وحلم العقل :

هناك رباط دقيق يجمع بين هاتين المسرحيتين بالرغم من تباعدهما الشكلي نسبيا ، فاحداهما وهى « أسطورة » - وقد أضفنا لعنوانها للتوضيح كلمة « دون كيشوت » - كتاب شعري وضع ليمنل فى الأوبرا بمصاحبة الموسيقى ، ويصوغ رؤية معاصرة لاسان اليوم ، ويبحث فى أعماقه عن روح « دون كيشوت » الخالد ، والثانية وهى « حلم العقل » - وكان يمكن أن يترجم عنوانها « نومة العقل » أو « غيبة العقل » - أيضا مسرحية فذة من قلم المسرح العالمى المعاصر ، تكشف عن بطولة فنان مغربى فى وحدته ودون كيشويته أيضا ، وهو رسام اسبانيا الأكبر « جويا » (١٧٤٦ - ١٨٢٨) فإذا أخذنا فى النقاط الخيط الذى يجمع بينهما وجدناه لا يقتصر على الطابع البطولى المثالى للسخفيات ، وشرارة المأساة التى تتفجر عند اصطدامها بصخر الواقع التاريخى المحدد ، وإنما يتصل بشئ أدق وأعمق من ذلك وهو الباعث الذى حدد موقف المؤلف فى كلا العملين ، فقد كتب « بويرو » هاتين المسرحيتين فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، وكان يمر - فيما يبدو - بمرحلة احباط شديدة فى نزعته الثورية ، فقد طال انتظاره ، وانتظار جيله كله ، للخلاص من وطأة حكم « فرانكو » بما يمثله من تمادى الظلم فى الوجود ، وتحدى القوى الرجعية لمنطق التطور ، فأخذ كاتبنا يتعلق بنوع من الحلم اليائس فى تدخل قوة عظمى نتيجة الحرب القاهرة لتزيح كابوس الأوضاع التى كانت مستقرة للأعداء على مدى ما يربو على ثلث قرن بأكمله . فهل خيبت هذه القوة العالمية ظنونه مثلما خيبت ظنون الكثيرين ، وجعلته يقف على حافة الشك فى جدية الثورة العالمية ؟ وهل قادته هذه الخيبة الواقعية الى حلم مثالى مستحيل ينتظر فيه الانقاذ بمعجزات العالم الآخر بنوع من الردة الغيبية ؟ وهل أصبح هبوط أهل المريخ على سطح الأرض فى «الأسطورة» وظهور الأجسام الطائرة فى «حلم العقل» هو البديل عن الثورة فى رؤية «بويرو» المحبطة فى هذه المرحلة ؟ أم أن هذه الرؤى ليست تعبيرا عن الافلاس فى العقل الثورى - خاصة ان كانت ملتحمة فى المواقف المسرحية بكثير من العناصر الدرامية الايجابية - بقدر ما هى لون من « مأساة النبوءة » التى تصل بالتوتر الى ذروته الفاجعة ، ثم ترفع الرأس لتستشرف فى الأفق ، عن ايمان و يقين ، لا عن وهم وخداع ، خبط فخر الخلاص ، وعندئذ تكون هذه القوى الغسبة فى الظاهر ، رموزا للقوى الثورية الحقيقية التى تنتفض فى أحشاء الحاضر ، ونتمخض عنها بالفعل حركة المستقبل ، وتكون النبوءة شاعرية علمية فى نفس الوقت ، وتصمم اسبانيا اليوم - المتفتحة المدهشة النموذجة فى مسيرتها السلمية الواثقة فى رحاب الحرية والديموقراطية والتقدم الحضارى - هى تجسيد الموكب الذى كان يغنى له منذ سنوات عديدة

شاعرنا بحس مستقبلي أصيل وهو يردد في شجى عذب في « الأسطورة »
قوله :

« أغنى للنجمة البعيدة الصبح

مفعمة بالسلام والشرف والذكاء

وهي ترقبكم بعيونها الصافية

وتنتظر برفق نهايتكم الوشيكة

لتزرع العالم بالنعيم الوريقة

ترعاكم من أعماق الزمن

بصبر أبدى جميل

فارتجفوا أمام ضوئها الشرود

لأنها ستقهركم *

أيها الغالبون ، بوسعكم قتل

أيها السفاحون التمساء ..

لكنى أغنى .. للنجمة البعيدة الصبح !

نسمع هذه الأبيات ينعنى بها البطل في أصفى وأشجى لحظاته ،
وأقربها للتعبير عن روح العمل ، فندرك مدى براعة « بويرو » في الالتحام
بفلذة من حشاشة وطنه ، مسنثرا الأسطورة التي جسمت تاريخ العاطفة
والحلم الانساني في قصة « ثيربانتيس » الخالدة ، لا من الوجهة الشكلية
فحسب ، عندما تقع أحداث الأوبرا على مسرح تعرض فوقه كل ليلة
« دون كيخوته » ، ويقوم بدور الأبطال فيها نفس الشخصيات التي تمثل
في العرض خلال استراحاتهم الممتدة لأربع وعشرين ساعة لظروف
الطوارئ ، وانما نستطيع أن نقول انها نعصير « لدون كيخوته » ، ونقل
مأساته لعالم اليوم ، وتحويلها الى عمل تاريخي محدد ، فبطلنا الأسطوري
الذي كان يحلم بالعدل المطلق والحرية التامة والسلام الحقيقي ، لا يلبث
أن يتخذ موقفا نسبيا مناسباً لعصرنا ، اد يدرك أن الانسان بمفرده ليس
جديراً بصنع التاريخ ، بيد أنه بمساعدة اخوة له في هذا الكون - وهم
سكان المريخ - سيتمكن من أن يملأ الأرض حبا وخيرا وسلاما ، أما لماذا
يأجأ الى أهل المريخ بعد أن سخر منه أهل الأرض فهذه هي المأساة في
موقفه ، وهم سيأتون اليه - لا غزاة فاتحين ، وانما زوارا يفرضون علينا
١٤ لم فنجح في تحقيقه ، وهذا هو الهجاء الاجتماعي المرير .

ويسمى « بويرو » عبر سلسلة من الحيل الفنية عناصر حبيمة تربط بين أسطوريته وروايته « دون كيخوته » بعد تعصيرها وتعميق دلالتها ، فبطله « الوى » ينصل بهذا العالم المريخي عن طريق خوذة « دون كيخوته » الشهيرة التى لم تكن سوى وعاء الحجام ، يضعها على أذنيه فتقل له عالما من الاصواب الموسيقية الجميلة ، وتعلمه بقرب ساعة الخلاص ، فنفس الوداء الكيخونى يحول الى جهاز استقبال عصرى اليكترونى ، وإذا كان « دون كيخوته » قد أصيب بلوثة نجمت عن ادمانه لقراءة قصص الفروسية المثالية فى العصور الوسطى ، فان « الوى » قد أدمن بدوره قراءة قصص الخيال العلمى التى تروى حياة سكان الكواكب البعيدة ونجاحاتهم المنسوقة فى التغلب على المشاكل التى ما زالت ترهق بنى البشر فى السيطرة على المادة وتوازن الحياة فى مجتمعاتهم . ولا يلبث صاحبنا أن يرى بين الحلم واليفطة جماعة من هؤلاء الزائرين يداعبون نفسه المرهقة ، وروحه المضنى ، ويخبرونه بنبا له عدوبة وحلاوة ، وهو أنهم هبطوا على الأرض وسيطروا على كل شئ فيها وحولوها الى ما ينبغي لها من استقامة وعدل ونعيم ، أما ملابس هؤلاء الزوار الفضائية ، وأدواتهم الكونية ، ولغتهم الغريبة ، ووسائلهم العلمية فكل هذا يتم بناؤه بأحكام شديد ، نتيجة لهواية مؤلفنا القديمة فى معايشة قصص الخيال العلمى ، مما يعمق طابع المعاصرة الدامغ لهذه الأوبرا ، كما تعمقه كذلك تلك الحيلة المفزعة التى لجأ اليها الساخرون من « الوى » اذ تقنعا بتياب من مخزون المسرح ، وأوهما صاحبنا – وتابعه الأمين سيمون ، الذى يؤدى فى الحقيقة نفس دور « سانسو بانا » تابع دون كيخوته البدين – أوهما بأنهم زوار المريخ ، واستخدموا الوسائل الصوتية والضوئية المتاحة للمسرح الحديث ليهامهم بأنهم مسوقون لرحلة فى مركب فضائى ، ولا يدخل الاثنان وحدهما فى الخدعة ، بل تضد أعصاب المتفرجين وقتا ليس بالقصير ، حتى تتكشف المفاجأة ، ويفيق أفراد المسرح من الصدمة ، ويشتركون بتلذذ بوهيمى فى اللعبة التى يظل « الوى » ضحبتها حتى النهاية ، ولا يسعه عندما يتبين الخدع الا أن يعترف بأنهم :

« يسخرون من مفن متواضع عجوز »

يئن تحت وطأة جرح لا يرقا

ويحلم بسماوات وعوالم بعيدة

للإنسانية المعذبة على سطح الأرض .

· وقصنه كلها نلخصها أبيات من السعير الشعبى ، تستخدم كافتاحية للأحداث ، ثم يعود المؤلف لاستخدامها فى نهاية العمل ، الا أنها تعطى الى جانب هذا التكتيف المركز ايقاعا شعريا خاصا ، وخلفية شعبية مميزة ،

تزرعنا في قلب أرض « قشتالة » الإسبانية العريقة التي تنضج بالأصالة
والحكمة :

« ووصل الفارس »

الى النبع البارد

كى يطفى احتضاره

لكن الماء ..

لم يستطع له ريا «

ويتخلل الأحداث نوع من التعقيد الذي يتجاوز هذه الخيوط البسيطة ، عندما يأتي الى « الوى » صديقه القديم « اسماعيل » الزعيم النقابي الذي تطارده قوات البوليس ، جاء يلتبس مأوى عنده ، فيدور بينهما حوار طريف يكشف عن طبيعة العقليتين : احدهما واهمة حاملة نلتبس العزاء فى المعجزات ، والأخرى عملية « تكتيكية » تعرف طريق الكفاح وتمارسه بما يقتضيه الأمر من دهاء وحركة ، ويخفيه « الوى » فى مقصورته حاملا اليه الطعام والسراب ، حتى يداهم البوليس المسرح بحثا عنه ، فيبرز من المقصورة شبح مقنع وضع على عينيه نظارة سوداء وتلفع بكوفية ضافية ، وبعده تدوين رجال البوليس قفزا من بلكون الى آخر يدوى طلق رصاص يسقطه على خشبة المسرح ، فى نفس اللحظة التى يفتح فيها باب المقصورة ويدفع منه شخص نحيل وهو يهتف : « دعوه فانا اسماعيل الذى تبحثون عنه » لكن بعد فوات الأوان ، فهذا الذى وقع ليس سوى « الوى » الذى خرج فداء لصديقه المناضل ، وضرب المثل على أن الحالمين قد يكونون من أعمق الناس ثورية وأجراًهم على التضحية ، بينما لا يتورع محترفو الكلام أحيانا عن النرد والعجز بحجة «التكتيك» وحساب المكسب والخسارة ، وهكذا يكتسب الحدث نبرة مأساوية مشكلة حادة ، أوشكت أن تفقد جلالها فى أثناء « الفارس » السابق المتصل بأهل المربخ ، ويكتسب كذلك « دون كيخوته » العصر الحديث بعدا جديدا يتناسب مع تنامي القوة الفاتكة لعناصر الشر والاضطهاد فى العالم التى لا تقف عند حد جرحه بخدوش لا يلبث أن يبرأ منها كما كان الأمر فى العصور الوسطى ، وانما تنتهى بنفاذ رصاصة ثاقبة الى رأسه الذى عشتت فيه أحلام الإصلاح الوردية ، اذ لا يكتفى عالم اليوم بالسخرية منها ، بل يصر على وأدها بلا رحمة ، ويصبح الخطأ - لو كان ثمة خطأ - تعبيرا عن عمق حكمة المقادير فى مواجهة طرفى الصراع الحقيقين ، وتحميل التضحية لمن هو أهلها وأحق بها .

والنغم السائد فى هذه الأوبرا هو الهجاء الاجتماعى على المستوى

العالمى ، فليس الشر محصورا فى نطاق وطن بعينه ، بل هو داء العصر كله • لذلك فالنقد الذى توجهه - على حدته - يتسم بطابع العالمية ، ويستخدم المؤلف للتعبير عنه وسائل فنية جديدة وقوية مثل قوله : « فوق سواد القاع تلمع صور للرعب الذرى ، تحل محلها بالتدريج رؤى مريعة ، أكوام من الجنث البشرية ملقاة فى معسكرات الاعتقال ، تلال من النظارات وأمواس الحلاقة والأحذية والحيوانات الميتة والطيور والحشرات المتعفنة ، جراحات حربية فى وجوه مخيطة لا عيون لها ولا أنوف ولا آذان ، وأناس بجبائر تكسو كل جسومهم » ثم يأتى تعليق « الوى » الساخر على ذلك قائلا :

« أيامنا بلا شك حلوة جميلة
أدرك فيها الانسان للمرة الأولى
أنه سيد قدره ورب مصيره ••
طريف أمر هذا الحيوان الاله الذكى الوائق
يعمد للحرب ، ويظن أنه سيجنى السلام
ويسمى الكلب أدبا
يقبل ويغتش ويتوهم أنه يحب
وعند الفزع يشرب ويتسلى
ويتمتع بلا حدود كى يقتل عذاب ضميره
فيصاعف حينئذ عذاب كل الأرض
يحرق الكتب ويمنعها ويعتقد
أنه بهذا يعزز الخير ويتوج الحقيقة » •

وتعود خيالات القاع الأسود •• كنب نحرق ، وجوه تبتسم أو تنقلص ، ضرب بالرصاص ، اعدام على المقصلة أو الكرسي الكهربائى ، هذا هو العالم الذى تعرضه المسرحية • ومن الواضح أن ما يحدث لا يقتصر على وطن بعينه •• انها الكرة الأرضية ، هذا الانسان المسكين هو موضوع الهجاء ، وخاصة عندما يحكم « بحكمة » فيبرع فى نزييف الحقائق وتضليل الشعوب ، ولعل أمر هجاء نعث رعليه فى هذه المسرحية هو ما يتجاوز الكلمات المباشرة وينبتق من المواقف الدرامية المسحونة بالحنان والسعر ، والمبطنة دائما بنغم مأساوى نفاذ هو السبف القاطع فى ادانة جرائم العصر ونشدان خلاص الانسان •

وبالرغم من أن هذه الأوبرا عمل فريد في إنتاج مؤلفنا بالنظر الى صيغته الا أنه وثيق الارتباط كما أسلفنا بنزغنه التي تنحو في قطاعات متميزة من انتاجه الى الاعتداد بالخيال والأحلام على أنهما أحق من الحقيقة ، وأصدق من الواقع ، وأنبل في نهاية الأمر من توافه الحياة ، خاصة عندما تكون تعبيراً متفجراً عن توتر مكبوت ، وأشواق لا تعرف طريق التحقيق . أما « حلم العقل » فقد بدأت تختمر لدى مؤلفنا - الذي لا ننسى أنه كان في شبابه فناً بشكيليًا - بملاحظة عابرة سمعها من صديق له عندما قال « أعتقد أن جويًا كان يسمع مواء القطط » ، ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي عاين فيها تاريخ الفن الإسباني واستحضر واحداً من أعلامه الكبار على خشبة المسرح ، لكن المنابع لانتاج « بويرو » يرى أنه قد بلغ هنا دروة النصج الفني وبدأ صفحة فائقة في تاريخه الدرامي وربما في تاريخ المسرح الإسباني كله أذ كثيراً ما نجد مؤرخي الأدب الأوربي يأخذون على المسرح الإسباني المعاصر - خاصة بعد لوركا - طابعه المحلي الاقليمي ، وانفصاله عن التيارات العالمية في أشكالها التقدمية الجريئة ، مسيرين الى خلوه مثلاً من نماذج العبث واللامعقول ، باستثناء « أرابال » المهاجر الى باريس ، وانحصاره في نطاق الواقعية الجديدة التي استنفدت طاقتها وأضحت عاجزة عن الوصول الى أعماق الانسان المعاصر .

ولقد كان من التعسف والافتعال انتظار مثل هذه الأعمال من المسرح الإسباني الذي يتبع في تطوره منطقاً فنياً ، ليس معزولاً عن التجربة المسرحية العالمية ، بقدر ما هو خاضع لعوامل قومية تضفي عليه صبغة متميزة . ولكن ظهور « حلم العقل » يشير الى نتيجة هامة وخطيرة ، وهي أن النطور الثقافي والفكري لإسبانيا لا يبعد بها كثيراً عما يحدث في جاراتها ، بل انه يقود الفنانين فيها الى نفس الاتجاهات بطريقة عفوية لا يمكن لأكثر الناس تجنباً أن يعتبرها من قبيل التقليد ، وادراكاً كانت سطوة النقاليد قد دفعت بالطليعيين الإسبان الى اللجوء الفني الى باريس ، ربما ليمارسوا دوراً لقيادة الرائدة ، مثل « بيكاسو » في فن الرسم . « أرابال » في المسرح ، فان الموقف لم يلبث أن تغير ، عندما اختمرت جميع العناصر ، وانبعثت حركات التجديد في الشعر والرواية قوية عارمة ، لم تقف في وجهها سطوة النقاليد ، وها هوذا المسرح الإسباني متكئاً على نرائه الحضاري ومواقفه التاريخية ، يغزو منطقة اللا معقول ، بأعمق منطق معقول . ويبغى أن نسامح في مصطلح اللا معقول هنا ، لأنه قد اكتسب خصائص جديدة ، فلم يعد تجريداً هيكلية ذهنياً مثل هذا الذي مارسه المسارح الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين ، ولكنه عمل نوثيقي رائد ، يخط لنا شهادة ميلاد هذا النوع في اللغة الإسبانية بطريقة مشروعه أبوه الواقع وأمه الحياة الفكرية القومية ، وعبارة « جويًا »

للمسرحية التي نتحدث عنها عنوانها : « حلم العقل » أو « نوم العقل » -
 ينتج الفطائع « هي نفسها شهادة الميلاد . ان المستحيل لم يندعه فكر
 المؤلف ، ولكن أملت البشاعات التي تزخر بها الحياة ، ومؤلفنا بالإضافة
 الى ذلك لم يقطع جباله مع المسرح الواقعي ، وهذا هو المهم ، مازال هناك
 جسر يربطه به وهو صمم البطل . فلو نسينا اللحظة واحدة أن « جويا »
 كان أصم لأدركنا مدى الطليعية اللا معقولة في هذه المسرحية . ومع ذلك
 فنحن لا نتمنى فقدان هذا الجسر ، لأنه التبرير الضروري الذي يسمح
 للمشاهد بالاطلال على العالم الداخلي للفنان ، كي يرى فيه عظمه دنيانا
 وبؤسها معا ، ولقد أتاح له هذا الصمم ، الحقيقة الرمز ، الفرصة ليقدم
 عملا مشحونا مفعما بالمواقف التي تتفتح فيها روح السخرية ، « فجويا »
 يهين أحيانا « كثيرا ما أعتقد أن الآخرين أكثر صمما مني » ، وهو يلاحظ
 التنافس المسبون بين دنياء الباطنية وأشكال الناس من حوله ، بين عظمه
 وبؤسهم ، بين حيانه وموتهم ، يقول « جويا » - وهو وحده الذي يقول
 ما دام على خشبة المسرح ، أما الآخرون فينملظون أمامه بالاشارات
 فحسب - « الناس يضحكون ، يغيرون ملامحهم ، يكلمونني ، وأنا أراهم
 أمواتا ، فأتساءل : ألا يحتمل أن أكون أنا الميت الذي يشهد عبث الديدان
 في نل الجيفة » . نقول ان « جويا » هو وحده الذي يتكلم في المسرحية -
 وهذه هي الحيلة التكنيكية الماهرة للمؤلف - فيضعنا في داخله ، نفكر
 معه ، ونرى بعينه ، و « لا » نسمع بأذنيه ، وقد سبق للمؤلف أن عرض
 لنا مرتين عالم المكفوفين ، ولكنه هنا يضعنا داخل عالم الصم ، في حضرة
 « جويا » على الآخرين أن يتحولوا الى دمي ، ما نسمعه من صوت غير صوته
 انما هو مناجاة سرائره وإيقاع وجدانه . انه ينتمي الى عالم الشعر المكثف
 العميق . لقد نقل « بويرو » انجازات قصة تيار الوعي ، بعد تقطيرها
 وتوظيفها - الى عالم المسرح ، واكتشف الى جانب أبعادها الدرامية
 والمأساوية كبرف أنها عندما تصل الى نقطة التماس مع العالم الخارجي ،
 تفجر شحنة هائلة من روح الفكاهة تنبع من طبيعة المفارقة بين العالمين ،
 ويكفي أن نشير الى مشهد الحوار الصامت بين رفيقة « جويا » وزوجه
 ابنه والذي ينهي الى انفجارهما في قوقاة ونهيق صاخبين ، مما يلقينا في
 حامة مرحة تترقق لها دموعنا ، وتنتزع منا الضحك الشبيه بالنسج
 لصخبه وقسوته .

وقد تصل الدراما في داخل الفنان الى مستوى من العمق لمس
 المسرحية بعضا سحرية ، تحل هذيانها الى نوع من الشعر الرفيع ، شعر
 تتألق فيه طاقات « جويا » الروحية الخلاقة التي لا تبدع بالريشة فحسب ،
 بل وبالكلمة أيضا تعطى للعمل طابعا شجيا يتكامل مع روح الفكاهة
 لتغرب من المأساة ويقف على أعقابها ، لا بدمعة الميلودراما الباسمة ، وانما

بإحظة الاضاءة الصافية الأسوانة ، فى مثل هذا المشهد الذى يقول فيه
« جويا » لرفيقته عندما تنثور فى نفسه الشكوك : -

أكفان من النار تغطيك .. تغطيك

من ثلج-سترائى ، أعبر ضاحكة على سهوة جواد

من كفكك الثلجى .. ثم ينمحي أثرى من الهواء

وأنت تعفى شرايينك .. يجف حتى هيكلك العظمى ..

ونقوم حركة المسرحية-، الى جانب هذا الصراع الداخلى ، على نوع آخر من الصراع المحرك بين الملك والفنان ، فى المشهد الأول يكيده صاحب الجلالة للرسام العنيد ، طبقا لسياسته العامة التى تهدف الى تحويل الشعب لقطيع مطيع لسلطته المطلقة ، « لا أريد ديكة تتصارع ، بل رعايا وادعين .. يرتجعون .. وبحرا من الدموع لقاء كل السباب الذى يقذفوننى به » - وهو يريد أن يقوم وحده بدور المروض : « لكى تكون سلطتى مطلقة لا أريد محاكم تفتيش ، فالذين يطالبون بمحاكم التفتيش - وهم القسس - استعملوها لخدمة مآربهم حتى أصبحت مكروهة من عامة الشعب » -

وقد حذف هذه الفقرة من المسرحية خلال العرض ، كما يشير الى ذلك النص المطبوع ، لا بأمر من الرقابة ، وإنما لضبط الوقت ، وكلون من تصرف المؤلف الذى التزم سياسة المهادنة للسلطات الدينية . ولولا أن القسيس الذى يظهر فى « حلم العقل » وهو الأب « دواسو » يقوم بدور هام فى حماية « جويا » لكان موقف مؤلفنا أقرب الى عداء الكنيسة ، ومع أن « دواسو » كان أداة للملك فى تنفيذ مخططة الارهابى ضد الفنان الكبير الا أنه لم يتآمر معه . فهذا الأب الذى كان مكلفا بالرقابة على المطبوعات يزور « جويا » ليقنعه بطلب العفو والنعمة من رب التاج ، فيرد عليه الفنان : « أشكر لك زيارتك ، لكن قل لى ، هل كلفوك أيضا برقابة اللوحات ؟ لا تخدعنى ، فأنا أصم والجميع يحاولون خداعى ، ان كنت قد جئت لتحاكم رسومى فلا نخف ذلك على » ويتجاوز هذا النقد المرير هذا المستوى ليصل الى مناقسة رسول الملك فى مشروعية السلطة المألقة نفسها، وينقض دعواه فى اعتمادها على الحق الالهى المزعوم بسخرية قاسية قائلا : « الحق الالهى .. هيا يا صديقى .. آتبنى ما تقول ؟ اسمع يا أبى .. انك لست قسيسا تافها فى قرية مغمورة ، بل عالم لغوى ينتظره مقعد فى مجمع الخالدين ، فلا يمكن أن تكون مؤمنا بذلك .. أو تعتقد أن دم عزيزنا « فرناندو » ينحدر فعلا من أبيه الملك « كارلوس » ؟ أما أنا فأجرؤ على سوء الظن ، وأؤكد لك أن العذراء لم تكن تثق بقوة ارادة الملكة الأم ولا بطهرها » .

وهذا هو موقف « جويا » المنحدر بأقصى ما يتيح له منطق عصره ، وهو لذلك يرفض طلب الصفح من الملك ، ويرتفع على الذهاب الى قصره ، ويفضل البقاء وحدة ليرسم لوحاته البشعة ، بلا سيد • « لقد رسمت هذه الأشكال البشعة يا أبى لأنى رأيتها ، وبعده ذلك رسمت هذا الكلب الوحيد الذى لم يعد يدرك شيئا وأصبح بلا سيد • ولقد شهدت أنت كل الشناعات ، لكنك ما زلت فى القصر بجوار سيدك ، أما أنا فكلب يريد أن يفكر على النحو التالى : منذ قرون عديدة انتزع أحد بالقوة ما ليس له ، وفى مواجهة هذه القوة جاءت قوى مضادة ، وهكذا دواليك حتى الآن » • ولا يهمنى فى هذه الفقرة دلالتها الصريحة على موقف « بويرو » السياسى ورفضه للملكية فى عصر طغيان النظام الفاشى فى حياة « فرانكو » ، وإنما يهمنى منها استشهاد المؤلف بتفاصيل لوحات « جويا » واستقاء الدليل منها على موقفه السياسى والفكرى ، وانبثاقه من الواقع التاريخى لعصره ، مرتبطا بتطوره الداخلى كفنان ، فليس الرسم هنا آراء مبثوثة عن كيفية التصوير ، ولا أخبارا تساق بمناسبة عرض اللوحات كتعليق ذكى عليها ، وإنما هو ملتحم بطبيعة الحدث ، فالصور التى لا يتوقف عرضها على الجدار الخلفى للمسرح ليست ديكورا للمناظر ، ولا لوحات ممسوحة ، وإنما هى أعمال تقدم عناصر درامية بشكلها وتفاصيلها ، وتقدم فى التعبير عن مراحل أزمة الفنان بالتوازي والتشابك مع الكلمات والحركة الفعلية الخارجية والمسرحية كلها - بهذا المنظور - محاولة لتأويل لوحات « جويا » فى مرحلته الأخيرة المريعة ، وربطها بحياته الخاصة والعامة فى تلك الحقبة التاريخية المحددة •

وينتهز مؤلفنا فرصة لوحة « جويا » الشهيرة « أسموديا » التى تمثل امرأة جميلة تحمله الى جبالها الساحرة ليرتاح من عذاب البشرية فيجعله يرى ما هو أهم من ذلك ، يرى أناسا يطيرون ، أو أطباقا طائرة ، قبل عصر الطيران بطبيعة الحال ، مما يضع « جويا » فى منطقة قريبة من « دون كيخوته » ويكشف عن رغبة مؤلفنا فى البوح بأحلامه فى الخلاص على يد قوى من عالم آخر ان لم ترد قوى عالمنا أن تتحرك بجهد مخلص فى تحرير الانسان وتحقيق امكاناته المبدعة •

ويبدو أن العجز الجنسى الذى يكاد يحاصر « جويا » فى شيخوخته ، ويتضح فى علاقته برفيقتة « ليوكاديا » ليس سوى صورة أخرى للاجباط السياسى الذى يقهره ، ويتوحد مصدر التحدى فى لحظات فائقة ، عندما لا تصبح المرأة بمجرد وجودها الى جواره دليلا لا يطاق على ضعفه وعذابه فحسب ، بل تقوم هى نفسها بدور تحذيره من المحظورات السباسبية وتنبيهه لوسائل القهر فيها ، وهى تعرب بالحاح عن مخاوفها قائلة : « كل يوم يمر تتفاقم اجراءات النفى والسجن والشنق للمتحررين ،

وفرائشو « جويا » متحرر أسود ، من هؤلاء الذين لن تأخذ بهم أحد رحمة في اسبانيا لزمان طويل ، وإذا كانت المطاردة قد بدأت فسوف يقتصونه هو الآخر ، وهو يعرف هذا ويظل ساكنا لا يريم ، هذا هو الجنون » .
وعلى هذا فان وقائع المشهد الأخير الذى يديره الملك بلا نبل ، والذى تتم فيه أمام عيني « جويا » جريمة انتهاك رفيقته يكتسب كثافة مأساوية عميقة ، بادماج هذين البعدين للعجز : الشخصى والسياسى ، وينتهى بقهر المثل فعلا ، واذلال روحه ، حتى لا يبقى منه سوى شبح مضحك يقف على خشبة المسرح بطريقة هزلية مؤسسية ويقول :

« يا لها من سخريات ، كوميديا أراجوزات ، أدخلوا أيها الرجال وأيتها السيدات ، شاهدوا غيرة القوادين .. العجوز المضحك يهدد رفيقته الشابة ، لأنه لم يجز على ملاقاتها غيرها » .

ثم تأتى عقب هذا المشهد عملية اندماج عارمة ، بين « جويا » العجوز الذى يقف على حافة القبر مع وطنه ، الذى يقف هو الآخر على حافة الهاوية ، لأن الحكمة فيه تغط فى سبات عميق ، ولأن العقل فى غيبوبة حاملة ، أما من الذى انتصر فى هذا الصراع فلا أحد ، لأن الملك وان كان قد نجح فى اذلال الفنان ، وسحق قلبه بالخوف ، فلأنه هو نفسه كان قد صرعه الخوف ودمر نفسه : « من ذا الذى يثير فينا الخوف ؟ انه الانسان الذى مات من الخوف ، ولقد هزمنى ، الا أنه كان مهزوما من قبل » .

أما عن كوابيس جويا وتصورات ، أحلامه وعذاباته ، فان تألفا قويا فى الوسائل الفنية الرئيسية التى استخدمها مؤلفنا فيها ، وهى الصوت والصورة ، وهما يمارسان الفعل الدرامى ، قد نجح فى اوتياذ عالم من اللامعقول تتكشف فيه كل تلك الوسائل لتصب فى مجرى متوتر مسنون يستنفذ امكانيات الفنون المسرحية والتشكيلية الجمالية عندما تتعاقب تستقطر ما فى المأساة من شعر ، وما فى الحياة من فن ، عبر مسرحية تاريخية مغللة فى المعاصرة ، تمثل ظاهرة حقيقية فى فن الرسم والمسرح .
بقدر ما يمثل صاحبها ذروة باذخة فى سماء المسرح الاسباني والأوربي المعاصر .

ساسستري والدراما الثورية

ساسستري رجل المسرح :

دخل ألفونسو ساستري الحياة الأدبية الإسبانية وهو لا يزال يافعا في التاسعة عشرة من عمره سنة ١٩٤٥ بوضع مسرحيات طليعية رأى فيها النقد استجابة مباشرة للمسرح الأوربي عامة والفرنسي خاصة ، اذ ربطوها بأعمال « سارتر » الوجودية ، وبالرغم من أنه ينكر أية صلة مبكرة بالكاتب الفرنسي الكبير ، إلا أنه عندما يعرض طريقة تبلور أفكاره ومحاورها الأساسية ، والعوامل الفعالة في تشكيلها يعترف بأن المناخ الأوربي ومشاكل المقاومة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية كان لهما أثر بالغ في تصويره لقضاياها ، وإذا كان لنا أن نسلم « لألفونسو ساستري » بهذا الاستقلال في نشأته الفنية فإن علاقة أخرى ونيقة وحميمة قد ربطته بالتيار الوجودي الذي تنفسه جيله ، وهي العلاقة الفلسفية ، فمؤلفنا لم يكون مجرد صانع ماهر لقطع مسرحية متناثرة ، يلقي بها للجمهور من حين لآخر ، وإنما كان رجل فكر وعمل ، وفلسفة ومواقف ، فهو منظر لأدبه ، ودارس جاد للواقع من حوله ، ومناضل لا يكل من أجل تغييره ، أي أنه يجمع بين الوعي النظري الفلسفي الحاد ، والاتجاه العملي لترجمة المبادئ إلى مشروعات فنية ، وحركات مسرحية ، ولذلك فإن أصلق ما ينطبق عليه هو أنه رجل مسرح بالمعنى الكامل للكلمة .

ومن هنا فلا بد من الإشارة الى جانب عشرات المسرحيات التي كتبها ولا يزال يكتبها ، الى نشاطه النقابي المكثف المعمق ، في مجال التأليف النظري ، ابتداء من كتابه الأول « الدراما والمجتمع » ، الى دراسته المفصلة في « تشريح الواقعة » وكتابه الثالث الكبير عن « الثورة ونقد الثقافة » ومئات المقالات الأخرى .

وكل هذا الانتاج النظري الذي واكب تجاربه المسرحية العملية لم يكن منفصلا عنها ، وإنما كان محركا لاتجاهاتها ، وكان يتبلور أحيانا في شكل حركات فنية . يعلن عنها في بيانات ثورية وتشكيلات مسرحية ،

وجميعيات نقدية وفنية ، من أهمها جماعة « مسرح الاثارة الاجتماعية »
و « جماعة المسرح الواقعي » .

فاذا ما تتبعنا مراحل الفنية كان علينا أن نبدأ أيضا بالحديث عن الحياة الثقافية في اسبانيا عقب الحرب الأهلية ، وخلال الحرب العالمية الثانية ، اذ كانت بالغة الفقر والخواء ، فقد توقفت تماما حركة النشر ، ولم تنزف اسبانيا دماءها فحسب ، وانما نزفت كما ألمحنا من قبل مفكرها ومثقفها الذين هاجر معظمهم الى الخارج ، وحوصر من بقى منهم فى الداخل يلحق أحزانه ، وأوسكت الجامعات أن تخلق ممن يزود الشباب بما يطمحون اليه من علم ومعرفة ، لهذا كان على جيل « ساسترى » - الذى تخرج من إحدى كليات الفلسفة والآداب الاقليمية ، من جامعة « مرسية » على وجه التحديد - أن يكون عصاميا ، وأن يخلق قيمه وأساتذته بنفسه ، سواء فى المجال الأيديولوجى أم الفنى ، وهى عصامية تتمثل أكثر من ذلك فى أن تعيش المشاكل وأن تفكر فيها بغير عون خارجى ، فأنت لا تجد الأستاذ حتى وأنت تبحث عنه .

يقول « ساسترى » عن هذه الفترة من حياته : « أنا مثلا فكرت فى ضرورة المسرح السياسى قبل أن أقرأ كتاب بيسكاتور ، وبهذا لم يصبح بالنسبة لى أستاذاً يهدينى الى شئ أحتاج اليه ، وانما رجل مسرح وجدت عنده ما يطابق أفكارى ومشاعرى قبل أن أتعرف على مبادئه أو أعلم بوجوده نفسه ، ولم أكن قد قرأت سطرا واحدا « لماركس » عندما قال لى أحد الزملاء بأننى أعبر مرحلة « الحصبة الماركسية » ، ولم أكن أعرف « سارتر » عندما كتبت أولى مسرحياتى وقيل لى انها مفعمة بالروح الوجودى ومتأثرة بأعماله ، وقد مارس هؤلاء الأساتذة تأثيرهم على فيما بعد ، ولهذا فانا لست عبدا لآى تيار فكرى سبقنى ، وانما اخترت طريقى الذى توافق مع هذه التيارات ، ولم أخضع للمناخ الأدبى الأوروبى كما يردد بعض النقاد .

ويمكننا أن نميز عدة مراحل أساسية فى تطور « ساسترى » الفكرى والفنى ، من المهم أن نرصدها بإيجاز فى هذا السياق قبل أن نعرض لمبادئه المسرحية :

المرحلة الأولى طليعية تجريبية أطلق عليها « الفن الجديد » عام ١٩٤٥ ، وهى تتميز بمعاينة الفكر الوجودى الأوروبى كطريقة لرفض كل المحبطات التى كانت تحيط بالشباب فى اسبانيا ابان تلك الفترة ، فهى وسيلة لقول « لا » للمناخ المسرحى السائد فى اسبانيا ، وتتمثل انتاحا فى مسرحية « حولة الأحلام » وفى هذه المرحلة كان « ساسترى » كما يشهد رفيقه « خوسيه ماريا دى كينتو » كثر التأمل عظيم القلق .

عقب هذه المرحلة ، وبعد كثير من الدراسات والمقالات والمعارك النقدية ، فى مجلة « الساعة » الجامعية (١٩٤٨ - ١٩٥٠) تبلورت لديه مبادئ « مسرح الاثارة الاجتماعية » الذى لا يستهدف مجرد تجديد المسرح بالتجارب ، وانما دفع الثروة الاجتماعية الى قلب الحياة الاسبانية نفسها ، وهنا عثر « ساسترى » على طريقته فى البحث المعمل التجريبي للمسرح ، وأدرك وظيفته الاجتماعية ، ومبرراته الأخلاقية ، وانتهى فى عام ١٩٥٠ الى اعلان بيان بمبادئ الاثارة الاجتماعية كما يلي :

١ - نحن نتصور المسرح كفن اجتماعى من ناحيتين :

- (أ) لأن المسرح لا يمكن أن ينحصر فى مجرد التأمل الجمالى من جانب قلة مترفة ، بل هو يحمل فى دمه ضرورة البعد الاجتماعى الخطير .
- (ب) ولأن هذا البعد الاجتماعى للمسرح لا يسعه أن يكون الآن ذا طابع فنى بحت .

٢ - ومن الناحية الاولى فاننا نعلن عدم اكتفائنا بالمسارح التجريبية الصغيرة ، اذ تخطىء فى رصدنا للمشكلة المسرحية ، فالمسرح التجريبي لا يصلح الا لتعلم الصنعة ، وحركة « مسرح الاثارة الاجتماعية » لا تبغى انشاء مسرح للهواة .

٣ - ومن الناحية الثانية فاننا نرفض الفكرة التقليدية عن « مسرح الشعب » كفن من أجل الشعب وقيم جمالية فى تناول الجميع ، فمسرح الاثارة الاجتماعية مسرح للشعب بمعنى آخر يختلف عن ذلك جده الاختلاف .

٤ - لسنا سياسيين بل رجال مسرح ، لكننا كرجال - أى بما نحن عليه أولا : نؤمن بالضرورة العاجلة الملحة لاثارة الحياة الاسبانية .

٥ - لهذا فاننا فى مجالنا الخاص - وهو المسرح - نقوم بتنفيذ هذه الحركة ، وانطلاقا من المسرح نستغل امكاناته ذات الأبعاد الاجتماعية ، محاولين بذلك أن نحمل الاثارة الى جميع مستويات الحياة الاسبانية .

٦ - لكننا نسجل أن السواغل التكنيكية والرغبة فى تجديد الأدوات الفنية للمسرح التى توجه لخدمة الوظيفة الاجتماعية والتى نكرس لها الانتاج المسرحى فى هذه الفترة لا تخضع بأى شكل لمجرد الحرص على تنمية هذه الوسائل فى حد ذاتها .

المسرح الاسبانى - ١٤٥

٧ - فالعنصر الاجتماعي في عصرنا يحتل مرتبة أعلى من العنصر الفني *

٨ - وموقفنا من ناحية أخرى موقف مسرحي خالص ، فالطريق الذي نسقه هو الوحيد الذي يحمل عامة الناس وجماهير الشعب الى المسرح والدراما *

٩ - ولأننا عاصرنا المشهد الأسيف الذي أدى الى عزلة جماهير الشعب ووجههم الى السينما ناركين المسرح ، ومؤثرين السلبية اليسيرة على التوعية العميقة ، والهروب على مواجهة الواقع ، والنسيان المذنب على العذاب المستول ، فان المسرح في الأيدي الجاهلة لم ينجح في مواجهة تلك الظاهرة *

١٠ - ولأن كل محاولات المسرح الاجتماعي التي سألت بطريقة عفوية ومعزولة ، وكل الجهود التي كانت مصطبغة في كثير من الأحيان بصبغة دعائية مرتبطة بأيدولوجية سياسية معينة ، مثل مسرح « بيسكاتور » في برلين ، وتخضع لرغبات فردية تنقصها قوة الدفع اللازمة انتهت الى العقم والفشل ، ولهذا فان مسرح الاثارة الاجتماعية يبدو كأكبر تركيز لعناصر المسرح السياسي والاجتماعي تم حتى الآن ، ويحاول أن يوازن بين مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية ، اذ أنه ليس مسرح حزب بحال من الأحوال *

١١ - ومن هنا فانه يقترح جملة من الأعمال المسرحية العالمية يركز عليها نشاطه تشمل أعمالا « لآرثر ميللر » و « شتاينبك » و « سارتر » و « بريخت » و « سالاكروا » وغيرهم *

ويبدو أن هذا الاعلان قد رصد في طياته صراحة سبب اخفاقه الرئيسي ، فهو - كما حاول أن ينقد الآخرين - ليس سوى مبادرة فردية محكوم عليها بالعقم والفشل ، اذ لم يتعد مجرد نية الكفاح ، فقوى الضغط والقهر كانت أعنى من أن تسمح بمثل هذا الانفجار الفني ، ويشهد رفاق « ساستري » في هذه الفترة على أنها كانت من أحفل مراحل حياته بالنشاط الدائب من مقابلات وزيارات وكتابات واعداد مقالات ، قبل أن يجلس عصر كل يوم مع أصدقائه في ميدان « سانتا أنا » يعد الوثائق وهو يرمق من بعيد مبنى المسرح القومي الصغير *

والى هذه المرحلة من كفاح « ساستري » النظرى والعملى تنتمى مسرحيتان من المسرحيات الثلاث التي كتب هذا الفصل مقدمة لها وهما « فصيلة الموت » التي عرضت لأول مرة عام ١٩٥٣ بعد غيبة سبع سنوات منذ أن قدم أولى تجاربه المسرحية الطليعية ، ومسرحية « الكمامة » التي

عرضت عام ١٩٥٤ ، وان كان قد بدأ كتابتها قبل ذلك بكثير . وسنرى عند تحليلنا لهما مدى انعكاس أفكار « ساستري » النظرية على أبنيتها الدرامية ، وإلى أى حد ينطبق المبدأ المعلن على المغزى الفني للعمل المسرحي .

— ثم لم يلبث أن بدأ مرحلة ثالثة من الكفاح المسرحي على صفحات مجلة « الفصل الأول » تولدت عنها الحركة الثالثة التي أطلق عليها « جماعة المسرح الواقعي » حيث تركز اهتمامه على اعداد الممثل الجيد الملتزم ، واختيار النصوص الصالحة قوميا وعالميا لتمثيل هذا الانجاء ، والعمل الدائب في « البروفات » والنجارب .

وينص الاعلان على دعوة الفنانين لتكوين « جماعة المسرح الواقعي » على أن مؤسسه سيحاولون التدخل في مسيرة المسرح الاسباني بشكل نشيط فعال شامل مختلف عما درجوا عليه من قبل من خلال الاسهام الفعلي كمؤلفين أو مخرجين ، أو نقاد في العروض التي لا يقومون بها ، على أن تكون الخطوط العامة لعملهم هي : البحث العملي النظري في الواقعية وأشكالها عند مختلف الكتاب العالميين ، والبحث المستقصى عن مؤلفين اسبان جديرين بصمان استمرار هذا الخط في المسرح الاسباني ، إذ أن الأجهزة المسرحية الحالية لا تولى هذا الجانب عناية كافية . ومن هنا فإن جماعة المسرح الواقعي تمثل دعوة للمؤلفين الاسبان لتكوين خلايا متحدة أصيلة للحياة المسرحية .

ويترتب على ذلك في تقدير مؤسسى الحركة أنهم لا يستبعدون المؤلفين الذين يقال عنهم أنهم بعيون عن الواقعية ، إذ أن فهمهم للواقعية أساسا واسع عريض ، ولا تهدف جماعتهم — كما يقولون — إلى احياء المذهب الطبيعي ، وان كانوا لا يرفضون تجربته . مما يقتضى منا أن نتأمل قليلا طبيعة فهمهم للواقعية في المسرح وعلى أى أساس يتكى .

الواقعية والمسرح السياسى :

صاغ « ساستري » مبادئه في المسرح الواقعي ووظيفته على دفعات متتالية ، وبوسعا أن نركز على أهم الأسس التي اعتمد عليها لنقدم الاطار النظري الذي أراد مؤلفنا أن يعبر به تجريديا عن مقاصده في أعماله المسرحية ، مما يتيح لنا الفرصة في نهاية الأمر أن نعرض تنفيذاته الفنية على محك تصورات ، ونقيس بهذا المعيار مدى نجاحه كمؤلف ملتزم في أداء وتوصيل مبادئه .

ولعل أول صيغة لهذه المبادئ كانت تتمثل في المقال الذى نشره بعنوان « الفن كبناء » وهي دراسة نشرت بعد ذلك في كتاب « تشريح الواقعية » وجاء فيها ما يلي :

- ١ - الفن تمثيل كاشف عن الواقع ، ونحن نطالب بحقنا في تنفيذ هذا التمثيل .
- ٢ - ونفهم الواقع على أنه الكشف الذى يقوم به الانسان على مدى تاريخه ، وهناك كثير من وجهات النظر الفلسفية والوسائل التقنية للتقاطه وتمثيله ، وكل هذه الوجهات التى يخذها الانسان لها أهميتها ، ولا ينبغي رفض أى أسلوب أو تكنيك منها .
- ٣ - ومن بين مظاهر الواقع هناك جانب يتحتم عرضه والتعرض له بسرعة عاجلة : هو المشكلة الاجتماعية بأشكالها المختلفة .
- ٤ - ان الكشف الذى يقوم به الفن للواقع يعد عنصرا اجتماعيا تقدما ، وفى هذا المضمار يكمن التزامنا بالمجتمع ، وكل التزام ينقص أو يشوه هذه القدرة الكاشفة لا نقبله .
- ٥ - نرفض جميع أشكال القسر الخارجى البعيدة بالتالى عن ضميرنا الأخلاقى ومفاهيمنا الجمالية ، ونحن مسئولون عن أعمالنا الأخلاقية والفنية ، العمل الفنى دائما عمل أخلاقى ، ونرفض أية وصاية خارجية .
- ٦ - ان الفن نتيجة لكشفه عن بنية الواقع يقوم بوظيفة قضائية عاذه بالمعنى الواسع لهذه الكلمة الذى يتجاوز معناها المتداول - وهذا يجعلنا نشعر بأننا نفيد الجماعة التى نعيش فى كنفها ، حتى ولو نفرت منا فى بعض الأحيان .
- ٧ - ان الانتماء الى أية حركة سياسية لا يعنى بالضرورة فقدان استقلال الفنان الذى تنادى به . على أن هذا الالتزام يصبح مشروعا وخصبا فى حالة ما اذا شعر الفنان بأن هذه الحركة تعبر تماما عنه ، ويصبح التزامه عندئذ من الوجهة العملية تعبيرا عن حريته .
- ٨ - كما أن عدم انتماء الفنان لحركة سياسية ما لا يعنى أيضا عدمه ولا هروبه المذنب ولا خيائته للمسئولية الاجتماعية التى نفاشده الالتزام بها فى عمله ، فالنضال ممكن من خارج الحركات التقدمية ، وهو بالفعل قائم فى سبيل التقدم الاجتماعى ، ومن المشروع للفنان أن يرفض الانضمام للحركات التى يشعر أنها لا تعبر تماما عنه ، سواء كان ذلك على المستوى النظرى أو التنفيذى .
- ٩ - ان ما هو اجتماعى يحتل مرتبة أعلى مما هو فنى ، ونفضل أن نعيش فى عالم يقوم على العدل فى أنظمتة ، حتى لو خلا من الأعمال الفنية ، على أن نعيش فى عالم ظالم تزدهر فيه الأعمال الفنية الباهرة .

١٠ - وعلى وجه الدقة فإن المهمة الأساسية للفن في العالم الظالم الذي نعيش فيه تتمثل في تغييره ، والعمل على تعزيز العوامل التي تؤدي الى هذا التحول في النطاق الاجتماعي يعتمد الآن على نوع من الفن يمكن أن نطلق عليه « الفن الاسعافي » . وقد قلنا من قبل ان كل فن حي انما هو قضاء عادل بالمعنى الواسع للكلمة ، والفن الذي نسميه اسعافيا هو مطالبة ملحّة عاجلة بالعدل ، ويمكن أن يكون لها صداها القضائي الفعلي .

١١ - الفن الذي يمتاز بخصائص جمالية بارزة هو وحده القادر على تحويل العالم وبهذا نلفت النظر الى أن العمل السيء لا جدوى منه أساسا ، ومثل هذا العمل قد يقدم لنا أحيانا على شكل فن دعائي رخيص ، لكنه مرفوض من الوجهة الفنية لسقوطه جماليا ، ومن الوجهة الاجتماعية لعدم جدواه .

ويلاحظ على هذا التحديد المبدئي لتصوره عن صلة الفن بالواقع ووظيفته في المجتمع أنه استمرار نام لأفكاره التي عرضنا لها من قبل عند الحديث عن المسرح الاثارة الاجتماعية ، لكنه يتشعب بجملته من التحفظات الليبرالية المكرورة عن مفهوم حرية الفنان ، ووجوب أن يكون التزامه داخليا لا خارجيا ، دون أن يتجاوز ذلك الى تحليل عميق لطبيعة العلاقة الجدلية بين هذين الطرفين . وأشد ما نأخذه عليه هو اصراره على اقامة لون من التعارض - الزائف في حقيقة الأمر - بين الفن والعدالة الاجتماعية عند تفصيله لهذه الثنائية على الازدهار الفني ، وهو فرض ضعيف من أصوله ، لأن العدالة تقتضي تحرير جميع طاقات الانسان وقدراته على الابداع ، ولا يمكن لهذا التحرير أن يؤدي الى عجز فني ، كما أن ازدهار الفن - بالمعنى العميق لهذه الكلمة - شاهد على أن النظم التي يقوم في ظلها على المدى الطويل - لاخلال الفترات التاريخية المحدودة - قد أدت الى شحذ القدرات الانسانية وأرهاق الوسائل الفنية ، مما يدل على فعاليتها العادلة وتحقيقها السوي للقيم الانسانية ، وكان يجب على « ساستري » لتعميق مفهومه عن طبيعة الابداع وارتباطه بالنظم الاجتماعية المختلفة أن يستفيد أولا من قانون العصور الطويلة في الفكر الماركسي الكلاسيكي ، وأن يدرس الاضافات الأساسية التي قام بها علم اجتماع الأدب على هذه التصورات وصاغتها بطريقة مختلفة .

واذا تنبعنا النسق الثالث الجديد الذي تقدم به مؤلفنا لهذه المبادئ في إحدى دراساته النظرية الجديدة نجده قد اقترب من المنطقة التي أشرنا اليها الى حد كبير ، وان ظل أسيرا للروح الليبرالي التقليدي ، فالوظيفة الاجتماعية للمسرح عنده في التصور الأخير تتحدد كما يلي :

- ١ - لا يمكن للمسرح اليوم أن يكون سابقة تعليمية ، ولا مؤسسة أخلاقية ، ولا مجرد أداة سياسية .
- ٢ - ليس المسرح مجرد عاكس سلبي للواقع ، ولا بحثا علميا فيه
- ٣ - كما أنه ليس لعبة عابثة مجانية .
- ٤ - ويمكننا القول بأنه لعبة جادة ، ريادة خطيرة - الى درجة المغامرة - فى الواقع ، واقتراح - كثيرا ما يكون غير مناسب - يضعه الفن أمام السياسة .
- ٥ - المسرح - اذن - ليس نفعيا ، بل هو بالأحرى « غير مجد » حاليا ، وان كان نفعه يظهر على المدى القريب فى نمو يأخذ شكل الوعى المتدرج عن طريق انارة الضمائر .
- ٦ - هذا الوعى ينبغى أن يكون مزدوجا وجدليا ، فالمشاهد يدرك بضميره وجوده المحدد الفردى ، حيث يقف الموت على حافة الأفق كخناقم له ، ووجوده التايخى ، حيث تتراعى الاشتراكية فى نهاية الطريق ، فهو اذن معرفة تؤدى الى العمل بطريقة تختلف عن السياسة ووسائلها ، فالمسرح مثل بقية الفنون ، مجال مستقل نسبيا .
- ٧ - ان تفكيك هذه الثنائية الجدلية قد أدى بالمسرح الى أن يكون مجرد فن علمى ، عند بيكيت ، أو أداة للتفاضل البيروقراطى ، عند ممثلى الواقعية الاشتراكية ، كما وقع بريخت فى نفس هذا الأمر أحيانا ، اذ أن تركيبة الأهل المأساوى لم نعد كافية اليوم ، ولعل طريقة تجاوز هذا الموقف تكمن فيما نطلق عليه « المأساة المركبة » .
- ٨ - ليس من المشروع أن نطلب من المسرح عموما نتائج مباشرة . . . ، على أن هناك كثيرا من أعمال المسرح التسجيلى الوثائقى الذى يقع على حافة المجال الشعرى من ناحية والمجال التاريخى من ناحية أخرى .

ولعل الظاهرة الأساسية فى مسرح « ساسترى » أنه مسرح سياسى فى الدرجة الأولى ، أى أن العمل السياسى المباشر هو نقطة الارتكاز المحورية فى تصورات وحركاته ، فهو لا يقتصر على هذا النوع « الباطن » من السياسة الذى يغلف من الداخل كل موقف فنى « على اعتبار أن كل شئ فى الوجود اما هو سياسة فى التحليل الأخير ، وانما يتجاوز ذلك الى الاعلان المباشر . وقد حاول « ساسترى » فى مراحل مختلفة من حياته أن ينهى عن نفسه هذه الصبغة دون جدوى ، لأنها أكثر البصاقا به ، وتعبيرا حميما عن خواصه من أن تنفى بكلمة هنا أو هناك . فهو يقول مثلا فى إحدى مقالاته المتأخرة : « ماذا يعنى لى أن نعمل مسرحا على المستوى

السياسى لا يعنى بالنسبة للمؤلف أن ينحول عمله الى أداة للمعارضة أو الرفض أو التدخل المباشر في الوسط الذى يحيط به ، وانما يعنى في الدرجة الأولى أن يعمل على أرقى مستوى شعري ممكن ، بأكبر طاقة تورية من الوجهة الفنية .

ولو كان الأمر كذلك لاختلف مصير مسرح « ساسترى » فى اسبانيا، ولعله يعبر فى هذه الفترة ، بعد تأمل طويل فى تاريخه عما كان يتمناه لنفسه ، أكثر من تعبيره عن واقع أمره ، فهو بالفعل فى حركانه المتتالية قد استخدم المسرح أداة للمعارضة ، ولم يستمر عرض أية مسرحية له أكثر من أسبوع ، هذا ان نجت من تحرير الرقابة ومنعها قبل العرض ، ولم تكن الحرب السياسية بينه وبين الرقابة سرية ولا خافية ، فهو يتخذ منها موقفا صريحا حاسما اذ يعلن فى غير موارد « ان المثقفين الذين يمكن أن يطلق عليهم المنحرفين يعبرون دائما عن رفضهم النبيل لأى نظام يجعل النقافة خاضعة لضبط ورقابة السلطات البوليسية ، وانى بدورى اذ أعلن رفضى الأساسى المبدئى لجميع صنوف الرقابة أعبر عن ارادة المثقفين فى مقاومة جمع أنواع الصغوط البيروقراطية التى تمارس بأشكال مختلفة على النقافة ، أيا كان موقعها فى الشرق أو الغرب ، لكن على وجه الخصوص أندد بها فى الغرب عامة ، وفى البلد الذى أعيش فيه خاصة » . وهذا موقف نوري يحمد لمؤلفنا ، ولا يمكن أن يؤخذ عليه ، ولكن الحساب يبدأ بعد ذلك ، عندما نتجاوز حاجز الرقابة المباشرة ، أو العلاقة بالسلطة السياسية ونبدأ فى تحليل علاقته أخرى التى تربطه بجمهوره . فهناك حقيقة أليمة فى مسرح « ساسترى » وهى أنه كان دائما مسرحا للصفوة المتعفة ، وعلى أحسن التقدير لشباب الجامعات ، ولم ينجح فى معظم الأحيان فى جذب أعداد كبيرة من جمهور المسرح الخفير فى اسبانيا . ويكمن السبب فى هذه الظاهرة ، على ما أعتقد ، فى نوعية الأداء السياسى فى مسرح « ساسترى » .

ولكى أوضح ما أقول أورد موازنة عاجله ، تقتصر على هذا الجانب ، بينه وبين مؤلف آخر لا يقل عنه التزاما سياسيا ولا جدية تضالية ، وانما يختلف عنه فى طبيعة التصور السياسى للمسرح هو « بويرو بايخو » الذى تحدثنا عنه من قبل ، والفرق الجوهرى بينهما هو أن « ساسترى » كما رأينا من استعراض تاريخه كرجل مسرح ينزع الى العمل المباشر الصريح ويعلن عن استنكاره لأوضاع المسرح والسياسة النقافية وضرورة احداث انقلاب فورى شامل فى اطارها السياسى العام ، مما يصطدم — لا بالسلطة فحسب ، وانما بالشعور البرجوازى من الحاجة الى الاطمئنان والأمن والبعد عن التقلبات المفاجئة التى تثير الاضطراب . أما رفيقه الذى حظى بقبول شبه اجماعى من جبهة المثقفين وعامة المشاهدين فهو أكثر

تأنيا وربما أعمق ثورية ، فهو يزرع في نفس متلقيه أسس الرفض وبذور الثورة بطريقة درامية ناضجة ، تعزف عن الاثارة ، وتحرك بطريقة فنية داهية ومأكرة جميع القوى الفعالة ، وتشحذها بكثير من التبصر والأناة ، لتمضى هي بنفسها في الطريق الثورى الطويل ، « ساسترى » يندفع - خاصة في بياناته وحركاته - أمام جمهوره كقائد مظاهرة يهتف ، وقد يلتفت حوله فلا يجد من كانوا يتبعونه الا قليلا منهم ، ويتلقى عصا السلطة وضربات هراواتها ، أما « بايخو » فهو يفضل أن يكون شاعرا تتحرك الجماهير على ايقاعاته دون أن يظهر بينها ، بل يظل راقدا كظل كامن في طواياهم ، أو على أحسن تقدير كنموذج يستحضرون صورته ويستلهمون روحه ومواقفه وان لم يسمعوا صوته الجمهورى الصاحب المثير . لكننا اذا ما انتبهنا الى انتاج مؤلفنا الدرامى خفت حدة حسابنا له ، فهو لا يكاد يشحنها بأية نبرة ثورية عالية بل يؤثر أن يقول بالحدث المسرحى والموقف الدرامى والحوار الهادئ الذكى ما يريد أن يصل الى متلقيه من مغزى سياسى ، ونادرة هي المسرحيات التى يخرج فيها عن هذا الطابع ، ولعل من أبرزها مسرحية « مقدمة شجية » التى تعرض لصراع سياسى مباشر فى عمل فدائى ضد ديكتاتور طاغية .

لكننا فى حقيقة الأمر لا نستطيع أن نمضى دون تحفظ فى تحميل « ساسترى » كل المسئولية فى انصراف عامة المشاهدين عن مسرحه ، فهم بدورهم سلبيون يؤثرون السلامة ، ويخشون مغبة اتخاذ المواقف الصريحة ، فى الوقت الذى كان لابد فيه للحركة الثورية فى اسبانيا من أن تتبلل وتهتز وتنطلق ، فوضع اسبانيا اiban عشرات السنين الماضية ، منذ انتهاء الحرب الأهلية حتى موت فرانكو ، كان موجها وغريبا ، فهى تقع فى أوربا الغربية جغرافيا لا سياسيا ، وبينما يظفر الانسان بأعلى مستويات التقدير والتفتح اللذين تسمح بهما النظم الرأسمالية الموجهة فى البلاد المجاورة ، كان محروما فى أسبانيا من أبسط حقوقه فى تحديد شكل حكومته بحرية كافية ، فضلا عن أنه قد منع من ممارسة حقه الطبيعى فى اختيار أنظمتة الاقتصادية والثقافية ، بالرغم من كفاءته العالية ، وقدرته الحضارية على أن يقف فى نفس المستوى ، والدليل على ذلك هو أنه بمجرد أن أزيح الكابوس من فوقه احتضرت مع فرانكو كل القوى المتخلفة المتهرثة ، واثبتت أضواء الحريات فى السياسة والممارسات الواعية بشكل مدهش . يعد نموذجا للتحول السلمى من عصر الى آخر فى أقصر فترة تاريخية ممكنة ، وفى تقديرى أن الدرس الذى تعطيه اسبانيا لبلاد العالم الثالث بالغ الأهمية فى هذا المضمار ، ولولا اختبار مبادئ الحرية ، وكفاح أمثال « ساسترى » من أجل تعميقها ضد قوى الطغيان لما قدر لها أن تتفجر بهذه التلقائية المذهلة ، لولا أن المفكرين والفنانين قد تقدموا لتحمل مسئولياتهم السياسية بنسكل أو بآخر فى صاغة وجه المستقبل لما وجد السياسة

نموذجاً يستلهمونه ولا قيمياً يعملون من أجلها . ومن هنا فإن ما أخذ على « ساسترى » من علو النبرة السياسية أو مباشرتها ، ربما كان فى حقيقة الأمر ضرورة المرحلة التاريخية التى يصنعها الفكر والعمل معا أى المبادئ والتظيم فى أعماق وأشمل مستوياتهما . وإذا كان مؤلفنا قد رفض الاطمئنان البرجوازى ، وآثر القلق والاثارة أولاً ، ثم العملية الثورية ثانياً فإنه طوال ذلك كان يعطى ولا يأخذ ، يضحى ولا يستفيد ، يؤدى رسالة عاش حتى شهد مع جيله بعض ثمارها وهى تسعف شعبه بما كان تواقاً له من حرية وعدل .

وقد اتهم بعض النقاد مسرح « ساسترى » بأنه يخلو من روح الشعر ، وبأنه منحاز للجانب الأيديولوجى ، وبأن تشكيلاته الجمالية جافة قاسية ، وعزوا الى هذه الأسباب مجتمعة ما سبق أن أشرنا اليه من انخفاض شعبيته ، واقتصار جمهوره على بعض الأوساط الجامعية المثقفة ، فإذا ما تأملنا هذه الخواص أدركنا أن طبيعة مادته المسرحية ، ومواقفه الفكرية ، وطموحاته الفنية هى المسئولة عنها ، فروح الشعر ، لا أشكاله وأنظمته الموسيقية ، لا تنبع فى المسرح من القدرة الغنائية لدى الشخصيات ، اذ لابد من تحديد منطلقات هذه القدرة حتى لا تضرب روح الدراما ، وانما تنبع أساساً من المواقف ذاتها . والمسرح الواقعى معرض للجفاف أكثر من مسرح الهروب ، اذا كان درامياً مأساوياً لا كوميدياً لاهياً ، فشعر الدراما يتصل بأنساق الوقائع المعروضة ، وبمذاقها الخاص ، وبتكثيف رؤيتها ، وكلما بعدت هذه الرؤية عن المجال الرومانسى وانغرست فى فرت الوقائع ودمه كان من الصعب أن تلتقط بالحدة الكافية عناصره الشعرية الصافية وتجسمها ، على أن من الحق أن نشهد أن كثيراً من أعمال « ساسترى » لا تخلو من هذه الروح ، والمسرحية الثورية « مقدمة شجية » التى أشرنا اليها من قبل ، على طابعها العملى ، نموذج طيب لذلك ، فهى مفعمة بمواقف تستنزف أعماق وأحر لفحات الشعر الساخن الجدير بالمسرح الحقيقى .

أما التحيز الأيديولوجى فهو متصل بما سبق أن عرضناه لطابع « ساسترى » السياسى ، واذا توقفنا عند أعماله الدرامية ، لا بياناته ومنشوراته الحركية ، رأينا أنها تهمة ظالمة على إطلاقها ، فمهما كان التزام شخصياته الفكرى ، ودرجة ثورتها فهى لا تنسم على الإطلاق بالتصلب والنمطية وفقدان روح الجدل ، بل انه من الممكن القول مع بعض نقاده بأن تاريخ شخصياته يجعلهم ذوى ماض فوضوى يصب فى أنساق ثورية بكثير من التردد والعفوية ، فهم يدافعون عن الحد الأدنى لحياتهم بحرارة بالغة ، ولم يعلن « ساسترى » إطلاقاً فى أى من أعماله المسرحية موقفاً حزبياً مغلقاً ، بالرغم من سياسته العميقة ، وكل ما يلاحظ عليه فى هذا الصدد هو اصراره على أن لا يريح الاحساس البرجوازى العادى بالتكثيف

مع الواقع والتوافق في إطاره ، بل همه أن يؤرقه ويسلب منه بالحاح عناصر الطمأنينة والراحة .

وأغلب الظن أن « ساسترى » كان واعيا بأن التحقق الدرامي للمبادئ المعلنة كثيرا ما يشمر شيئا مختلفا في جوهره عن هذه المبادئ ، فهو يسوق في أحدث دراساته رواية خاصة بعلاقة مسرح « بريخت » بمبادئه ، تستطيع في ضوئها أن نحدد طبيعة هذه العلاقة عنده أيضا ، فخلال حوار عمل عقده « بريخت » قبل موته بعدة شهور مع مساعديه ، دار الحديث حول النقد السئ الذي وجهه اليهم والتفسيرات الخاطئة التي التصقت بمسرحهم كأنها من خواصه الفنية ، فوقف « باليتسن » - وهو أحد أصدقائه المقربين - يقول : يبدو لي أن هذا الحوار لا يمضي على النحو الأمثل . فمعظم الذين يشاهدون مسرحنا لا تعنيهم تلك المشاكل - يشير الى نقاط الخلاف الجوهرية الخاصة بالباعد وخواص المسرح الملحمي الأخرى مثل التخلص من النزعة العاطفية كمؤثر مسرحي - ولو سمع أحد حوارنا لتصور أننا نعرض لمسرح غريب لا يمت لما نقدمه بالفعل من عمل ، فنحن لسنا موضوعيين بهذا القدر ، ولسنا جانبيين على المسرح ، بل إن أعمالنا مفعمة بالمناظر المشحونة باللقطات النسجية والهزلية والتطهيرية والتوتر الدرامي والموسيقى والشعر . والممثلون يؤدون أداؤهم بطريقة أكثر طبيعية من أى مسرح آخر في حديثهم وحركاتهم ، والجمهور يستمتع معهم حقا كما لو كان يشهد مسرحا حقيقيا (ضحكات) حتى أن عيونهم لتملأ بالدموع عندما يرون « الأم شجاعة » في بعض المواقف ، مهما كان لهذه الدموع من مغزى سياسى » .

ولا شك أن إيراد هذا المشهد من مسرح « بريخت » الذي عني به مؤلفنا أعظم العناية يوحي بأنه لا يمتنع عن ترك أعماله المسرحية لنموها العفوى الداخلى ، ولا يصير على سحنها بالمبادئ التي يعلنها ويملا الدنيا ضجيجا بها ، بل هو في واقع الأمر يكاد يبارك هذا الانقسام النسبي ويرى فيه ظاهرة صحية تستحق التنويه والإطراء ، لما لها من آثار ايجابية في سبيل تحرير الفن الى حد ما من سطوة المنطق العقلى واكتشاف منطقة الخاص به .

وأيا ما كان الأمر فإن مسرح « ساسترى » على عمومه يسهم بالاضافه الى الخواص السابقة بالعناية بالحدث المحكم الذي يعطى الانطباع بأن الانسان ليس مجموعة من الأفعال وردود الأفعال العابثة اللامجدية ، ويتحقق أكبر قدر من الاتساق بين المؤلف ومسرحه ، فحياة صاحبنا تقوم على سلسلة من المواقف المسئولة ذات الأبعاد الدرامية ، ومسرحه يوضح بضرورة البغى الاجتماعى وخلع الأقنعة التقليدية . أما بالنسبة لأسلوبه وتكنيكه الفنى فهو شديد التلاؤم والاتساق أيضا مع أبنته الفكرية ،

وجزء كبير من مسرحه ملتزم بما أصبح من تقاليد التيار الوجودى الذى يعتمد على « فكر يحاور نفسه ، ومقال يعادل الصمت ، وأسباب معقولة ليست فى نهاية الأمر الا قناعا للمعقول الأعظم » ، لكن « ألفونسو ساسترى » قد أمكنه أن يمثّل هذه المبادئ الأدبية والفلسفية ، وأن يحورها لتتطابق مع رؤيته لواقع الحياة فى اسبانيا المعاصرة وامكانات المسرح فيها ، أما حوارها فهو دقيق ومكثف وذو صبغة نيايية ، حوار تؤدى فيه الكلمات وظائف درامية عاجلة ، داخلية فى بنية توظيفية ذات صبغة قضائية دقيقة .

ثلاث قطع ثورية :

ونقصد بها المسرحيات الثلاث التى كتب هذا الفصل أساسا مقبلة لها ، وهى « فصيلة على طريق الموت » ، و « الكمامة » و « المنطجة » ، أما الأولى فقد استهل عرضها على مسرح « مارييا جيريرو » بمدير عمام ١٩٥٣ ، فوجد الجمهور الاسبانى نفسه أمام عمل أشد جرأة مما يتوقع رؤيته بعد الحرب الأهلية ، اذ لم يكن قد رأى موضوعا عسكريا تخضع فيه دلالة السلاح والحرب لمناقشة جادة ، وتوضع الشخصيات والمواقف فى منظور جديد لا يخلو من الإشارات الاجتماعية والتاريخية ، وقبل أن نمضى فى تحليلها يهمنى أن نشير الى أول عرض لها بلغة أجنبية ، اذ ترجمها الى الفرنسية « روبرت ماراست » وعرضت على مسرح البيت الدولى فى باريس عام ١٩٦٢ .

على أن الموقف الذى يقدمه « ساسترى » فى هذه المسرحية غريب ، فهى أولا غير محددة محليا ، تقع أحداثها فى بلد أوروبى ما ، يواجه عدوا غير محدد ، كل ما نعرفه عنه هو أنه ذو طبيعة شرقية ، أى أنه ربما كان من المعسكر الشرقى خلال الحرب العالمية الثالثة ، والجنود كذلك ليسوا محدودي الجنسيات ، بعضهم المانى مثلا لأنه يعمل فى برلين ، ولا يواجه فرنسيين بل يواجه أعداء من الجانب الآخر لأوربا بعد التقسيم الحالى . ونماذجهم البسرية أيضا غير محددة ، فلا نكاد نميز بينهم فى الفصل الأول سوى « خابير » المنقف الجامعى الذى يكتوى بنار الحرب دون ذنب جناه سوى أنه من جيل فد كتب عليه شقاء الحرب دون أن يعلم ، جل حكم عليه بالاعدام - كما يقول فى نهاية المشهد الخامس من الفصل الأول - بينما كان يتفتح على الحياة والعمل والدرس والانتاج . أما « بيدرو » الجندى القديم الخبير فهو أوضح من يلبى من النماذج المحددة ، ويفوقهم جميعا فى وضوح شخصيته وعمله « العريف جوبان » الذى يمثل السلطة العسكرية وتسلطها ولا انسانيته ، فهو يدفع بأحد جنوده الى الحراسة فى نوبته بالرغم من الحمى التى تهن جسده حتى يعثر عليه زميله مغشبا

عليه ، وعندما يختلف مع أحدهم يوسعه ضربا ولكما ، ويصر على أن يوقطهم جميعا خلال البرد القارس قرابة الفجر لمجرد اطاعة الأوامر ، مما يولد في نفوسهم الحنق والغيط ، ويدفعهم الى قتله بالسلاح الأبيض في نهاية الفصل الأول .

لكن اذا عدنا الى تفحص هذه المجموعة الغريبة وجدنا أن السمة الأولى لها هي أنها فصيلة من مذنبى الجيش الذين أرسلوا الى هذا الموقع المتقدم بجوار الغابة قرب العدو المتوحش لأن لكل منهم ذنبا قد ارتكبه وخطيئة يدفع بعمله في هذا المكان ثمنها ، فبعضهم كان قد سرق خبز زملائه وباهه ، ويمثل في نظر زميل له ، وربما في نظر المؤلف كذلك ، هؤلاء الذين يتاجرون بأقوات الناس في السلم ويعتصرون دماءهم في الحرب من جنس المستغلين ، وبعضهم الآخر قد قتل رئيسه في الميدان في عراك تافه ، والثالث قد أخذت عليه معاملته السيئة للأسرى انتقاما لزوجته التي اعتدى عليها الأعداء في غيبته ، والتي فقدتها بعد ذلك ولا يدري عنها شيئا . هم اذن مذنبون في وقائع محددة ، ولكنهم بالرغم من ذلك ، أو بسبب ذلك ، يمثلون مجتمعا عسكريا صغيرا يسلط عليه المؤلف الأضواء ليحلل ما يسوده من أنانية وفردية وتسلط ، فهو اذن هجاء للنظم العسكرية قبل أن يكون نقدا للحروب وكشفا عما يحركها من شذوذ لا انساني باسم النظام والقوانين .

وأهم ما نلاحظه على هذه المجموعة المصغرة هو أنهم جميعا لا يعرفون معنى لما أجبروا على القيام به أكثر من أنهم يمضون عقوبة في انتظار الموت على الحدود ، وحتى أكثرهم يقينا واقتناعا بعمله ، وهو العريف قبل مصرعه ، لا تتمثل له من غاية في هذا الموقع سوى تدريب رجاله على أعمال العنف والقسوة والبلوغ بهم أقصى ما يستطيعونه من طاعة آلية وطبيعة لا انسانية حتى يسلمهم للموت ، فالموت قد أصبح غاية في حد ذاته ، والعدو شيء مبهم لا ملامح له ، والوطنية كلمة ترد في السياق مرة واحدة ليسخر منها الجميع ، والموقف في نهاية الأمر ليس سوى محصلة للعبث الوجودي الذي لا يستهدف سوى ادانة الروح العسكرية ، لكل هل ينجح في هذه الادانة ؟

أولا : نجده باختيار أنماط المذنبين في هذا الموقف قد أضعف منذ البداية عنصر الاقتناع ، لأنه ليس بوسعه أن يزعم أن هذا هو المستوى العادي لفصائل الجيوش في العالم ، ليسوا جميعا مذنبين مدانين ، ومن هنا فان المصير الذي تستحقه هذه الفصيلة الخاصة يظل قاصرا عليهم ويفقد صلاحيته للتعميم ، فهم أشبه بمجموعة من المجرمين لا من العسكريين العاديين ، وسلوكهم بعد موت العريف برهان على ذلك ، ففي الفصل الثاني يتبين أن الهجوم الذي كان من المنتظر أن يشنه الأعداء لم يقع ، وأن فترة

بقائهم في هذا الموقع قد أوشكت على الانتهاء ، ولابد أن تأتي النورية لتري ما حل بهم . هنا ينشب صراع حاد بين « بدرو » من ناحية و « أدولفو » - أشدهم اجراما - من ناحية أخرى ، فالأول ، تمشيا مع طبيعته العسكرية ومستوليته كرئيس ثان للجماعة ، يقرر تسليم نفسه والاعتراف بما حدث ومواجهة مصيره طبقا للنظم المعمول بها ، لكن الثاني يهدده ويتوعده ، لأنه اذ يشي بنفسه سوف يجرحهم معه ، ويظهر « بدرو » رباطة جأش وعزم أكيد على الاعتراف بكل شيء ، ويشرح له أن لا جدوى من قتله هو الآخر لأن ذلك سوف يزيد الطين بله ، ولن يمكنهم تفسير موت الأول بموت الثاني وهم المتهمون أساسا ، وينتهي الأمر بأن يقرر « أدولفو » الهرب من المعسكر واللجوء الى الجبل وممارسة حياة العصابات المسلحة بالسطو والسرقة ، ويقرر زميل ثالث لهم أن يسلم نفسه للأعداء ويعيش في معسكرات الاعتقال مع الأسرى ، ويقرر « خابيير » المثقف الذي يحمله المؤلف صوت المسرحية أن أجدى وسيلة لمواجهة الموقف هي أن يضع نهايته بيده ، اذ يكمل بذلك جزءا الذنب الأول ، ربما كان ذنب الجنس البشري كله في الحياة ، فيشنق نفسه على فروع شجرة قريبة ، ولا يبقى على المسرح سوى العجوز « بدرو » نموذج الجندي الذي لا مناص له من أن يسلم نفسه ويقص روايته على رؤسائه ، و « لويس » الشاب الربى الذي يقوم بالحراسة عند وقوع الجريمة .

واذا حللنا كلمات « خابيير » التي تعد مفاتيح المسرحية في نهاية المشهد العاشر وجدناه يقول : « وصلت الى النتائج المرجوة . . لم يكن موت العريف جوبان أمرا بلا معنى . . كان جزءا لا يتجزأ من صورة العقاب الكبير . . نعم ، عندما كان حيا كنا نعيش في شيء من السعادة ، كان يكفي أن نطيع وأن نتعذب وكان بوسع كل منا أن يتوهم أنه يتطهر حتى يستطيع الخلاص . . وقد تركنا نقتله ، لكي تستمر عملية التعذيب وتزداد ، لقد تقرر أن نموت على نحو قذر ولا أعرف أين تقرر ذلك ، نعم هناك شخص يعاقبنا لسبب ما ، علينا في النهاية أن نؤمن بشيء كهذا ، غلطة ما ، ترجع الى . . ذنب غامض ، ليست لدينا عنه أدنى فكرة ، لعله مضى من الوقت الكثير منذ . . . » .

وواضح أن المؤلف يمنح هذه الشخصية سلطة فكرية خاصة للتعبير عن آرائه ، فهل يتوافق هذا التعبير مع بنية الأحداث في المسرحية ؟ أغلب الظن أنه لا يتوافق ، والدليل على ذلك أننا لا نستطيع أن نقره على أنهم كانوا سعداء ، مع العريف ، ولا أنهم كانوا يتطهرون بالعذاب معه ، فمجريات الوقائع في المسرحية لا تجارى هذا التبرير ، وعندما نجح المؤلف في أن يجعلنا نتعاطف مع جريمة قتل القائد فلأنه قد اختار شخصيات المسرحية من النوع المندفع العنيف وجعل التعايش معه أمرا لا يطاق ، وترك للمنطق

الانسانى أن يتحكم فى الجزء الأول من المسرحية • أما فى الجزء النابى .
فقد بدد شخصياته لاثبات فكرة عبثية وجودية وألصق بهم آراءه هو فى
نلك الفترة ، دون أن تنبثق ضرورة من الأحداث •

وإذا كانت هذه المسرحية قد لقيت رواجاً فى اسبانيا حينئذ لأنها
ضد العسكريين ، فمن يتأمل دلالتها بدقة يرى أنها لم تنجح تماماً فى ادانة
النظم العسكرية كما أشرنا من قبل ، فلو أن الجنود قد تحملوا قائدهم
وأطاعوه ، كما تقضى بذلك الروح العسكرية لكان هذا خلاصهم الوحيد ،
فالطاعة هى المنقذ من الفوضى والضياع ، والخروج عليها هو سبب المأساة ،
لا هذا السبب المبتايفزيقى الوجودى الذى لا يخلو من صبغة مسيحية ،
والذى يشير الى الذنب الأول والتكفير عن شىء غير مفهوم ، وليس هناك
امتداح لفاعلية النظم العسكرية أقوى من ذلك •

غير أن كلمات « خابيير » وان لم ترتكز على دعائم قوية من تطور
الأحداث نفسها قد أضفت على المسرحية قوة مأساوية أصيلة ، فقد جعلت
القدر المجهول هو المسئول عن مصير الشخصيات لا ارادتهم الحرة الواعية
ولا اختيارهم النظيف ، وكل هذا يعطى لرؤية « ساسترى » الوجودية مذاقا
يجعلها أقرب « لكامى » منها « لسارتر » ، ويخرجها من الاطار المحلى المحدود
لتعالج القضية الانسانية متحررة من الشروط التاريخية المحددة • وإذا
تذكرنا أن هذه المسرحية قد كتبت عقب اكتشاف « ساسترى » عام ١٩٥٠ على
وجه التحديد لكتاب « بيسكانور » المشار اليه من قبل عن المسرح السياسى
كان لابد أن نتساءل عن مدى ما تضمنه حقيقة من دلالة سياسية •

وأول ما ينبغى أن نتنبه اليه فى هذا الصدد هو أن الرقيب لم يكن
ساذجا عندما منع عرضها بعد قليل ، فقد أدرك خطورتها على النظام القائم
سياسيا ، فأهم شىء يريد أن يحجبه عن الأنظار هو حق أية جماعة فى تغيير
وضع يرهقها والقضاء على رئيس يستبد بشئونها ، وثلة الجنود التى قتلت
العريف بشكل اكتسبت به تعاطف الجمهور تمثبل لأى مجتمع عسكري
أو مدنى يقرر التخلص من استبداد حاكمه بقوة السلاح ، وهذا ما لا يريد
النظام أن يسمح به ولو قرضا على خشبة المسرح ، فالطاعة أمر ضرورى
حتى للحكام المستبدين ، وهذا المؤلف الذى يبت بمثل هذه الأحداث بذور
التهبيج الاجتماعى والاثارة السياسية خطر على الاستقرار الذى كانت تحاول
الأجهزة المختلفة ضمانه لحكم « فرانكو » •

أما مصير المتمردين بعد ذلك والذى تمثل فى ضياع معظمهم بين
التشرد والخروج على القانون أو التسليم للأعداء أو حتى الانحار فهذا هو
المعنى الوجودى لفداحة المسئولية التى تقع على عاتق الفرد بعد أن يغزو
حريته ، مسئولية قد تؤدى الى هلاكه ماديا أو معنويا ، لكنه على أية حال ،

حتى عندما يكون على قدر كبير من الالتزام بأصول اللعبة مثل « يندرو » الجندي الذي خلف العريف في القيادة ، على استعداد اذا ما استقبل من أمره ما استدبر أن يختار حريته مرة ثانية ، ويدفع ثمنها أدانة القانون له ونصفيته ماديا أو أدبيا .

وفد كتب المؤلف بعد خمسة عشر عاما من تأليفه لهذه المسرحية يصفها بأنها « سلمية عدمية ، تشبه حفلة لمصارعة الثيران ، يشترك فيها ستة ثيران ، ثيران الموت ، في حلبة احتضار وجودهم الفردي » ، وهذا يذكرنا بما دعا اليه بعد ذلك من وجوب قيام نوع من الجدلية الخصبة لدى الشخصيات في تكوينها العميق بين مصيرها الفردي ، وأفقه الموت ، ومصيرها التاريخي ، وأفقه الاشتراكية . وهذا يعنى طبقا لمنطق المؤلف نفسه أن شخصياته في هذه المسرحية لم تكن قد عثرت بعد على بعدها الاجتماعي ، أو التقطت الخيط الثاني من الجدلية التي يدعو اليها ، مما جعلها تغرق في مصائرهما الفردية دون أن تستشرف مستقبلا تستبصر فيه أفقا إنسانيا جديدا .

أما المسرحية التالية من المجموعة التي كتب هذا الفصل مقدمة لترجمتها العربية فهي « الكمامة » ، وقد عرضت لأول مرة في مدريد عام ١٩٥٤ ، وترجمها الى الألمانية « وولفانج نوفاير » وعرضت على مسرح النسياب في « هامبورج » عام ١٩٥٨ كما ترجمها الى البرتغالية « اخيتو جونزالب » وعرضت على المسرح التجريبي في لشبونة عام ١٩٦١ ، بالإضافة الى ترجمات أخرى فرنسية وانجليزية لا نقف عندها إذ أننا نقصر على خطوات المسرحية الأولى فوق الخشبات الأوربية .

ومحور هذه المسرحية أيضا هو الجريمة ، نوع خاص من الجرائم التي ترتكب خلال الحرب أو بسببها ، وجيل « ساستري » الذي فتح عينيه على حرب أهلية ضارية وحرب عالمية طاحنة رضع مشاهدتها وتربى على بشائعها ، فليس بوسعها أن يهرب من آثارها ، أو يتجنب الحديث عن وقائعها وعواقبها . لكنه يفعل هنا ما فعله في « قصيلة الموت » إذ يجرد الحرب من طابعها الاسباني الخاص ، فأحداث المسرحية تقع في قرية ما ، في أي بلد أوربي ، ربما كان فرنسا على وجه الخصوص ، عقب انتهاء الحرب وجلاء قوات الاحتلال الأجنبي . وأسبانيا - كما هو معروف - لم تكن طرفا فعالا في الحرب العالمية الثانية ، ولم تدخلها قوات الاحتلال النازية لأنها كانت متعاطفة معها . وبطل المسرحية « اساس كرابو » - لاحظ غرابة الاسم وطابعه غير الاسباني - بطل من أبطال المقاومة الذي كان يقود حملات وطنية ضد الاحتلال ومن يتعاون معه من الخوف ، لكن « ساستري » لا يحس بهذه البطولة ولا يقدرها لأنها لا تمسه ولا تمثل شيئا عايشه وعاناه ، فأعماله التي قام بها أثناء الحرب تقدم على أنها

جرائم هي الأخرى ، وهي لا تقف عند أعمال الحرب النظيفة المباشرة ، وإنما تتعدى ذلك الى الأعمال اللاأخلاقية الفذرة ، فهو ينتهك أعراض الصبايا ويفرغ بالفنسات ويقتل لتغطية جرائمه ، وهو حتى بعد انتهاء الحرب لا يكف عن هذا السلوك بشكل ما ، فهو اذن نموذج للعجوز المتصابى والمجرم المتخفى فى ثياب الوطنى . ويقدمه لنا المؤلف فى المشاهد الأولى وقد تصدر مائدة العشاء ولاحظ بغضب شديد غياب أحد أبنائه عن موعد واعتبره اهانة للأسرة ، وعندما تنبرى زوجة ابنه الكبير للتعبير عن رأيها يرسقها بكلمات لاذعة يندد فيها بعدم توفيق ابنه فى اختيارها مما ينم عن العداء بينهما ، ولكنه لا يلبث عندما يختلى بها أن يحاول بثها غزلا سخيفا مدعيا بأن قسوته معها أمام الجميع كانت لتغطية موقفه والحفاظ على احترامه فى عيونهم ومهابته أمامهم .

أما شخصية الأم فهى نموذج للدعة والرافة والحنان ، وهى تتميز الى جانب صفات الأم فيها بخاصية أخرى هى قدرتها على الاستبصار والتنبؤ ، فالجو حار قائل ، وهى تخشى الحر وتخاف مغبته ، وتعدد الجرائم التى حدثت فى القرية نتيجة له فى بداية المسرحية ، كما أنها تشعر بالاختناق أول المشهد الرابع وترى فى شدة الحر ايدانا بانفجار عاصفة لابد لها أن تقوم حتى يعتدل الجو ، هذه العاصفة ليست سوى رمز للأحداث القادمة تلتقطه حساسية الأم المزهفة ، ويذكرنا هذا الحس المزهف وقدرة الأم على النبوءة بمشاهد نظيرة فى مسرح «لوركا» خاصة فى « عرس الدم » حيث تشم الأم ريح المأساة القادمة ، وتتعجب من الخنجر الصغير الذى يطوى الثور الكبير اذا ما نفذ الى قلبه .

لكن عندما تقع الجريمة فى مسرحية « الكمامة » فهى تقع بلا رهبة ولا خوف ، ولا أى مظهر مأساوى جليل ، يقع القتل كحدث تافه غير معقول أيضا ، اذ يأتى زائر بالليل لرؤية الأب ، ونعرف من الحوار أنه قد خرج لتوه من السجن ، وأنه ممتور يبحث عن الثأر ، فقد كان من المتعاونين مع الأعداء ، وهاجمته كتيبة « اساياس كرابو » وقتلت الجنرال الذى كان يصحبه وأسرت امرأته وابنته ثم قضت عليهما ، وقد جاء لينتقم ، ويتوعد العجوز بأنه سيميته شرمية ، لكنه لا يلبث أن يخرج من عنده بلا أقل حذر ولا أدنى حيلة ، لدرجة أن العجوز يتبعه ويرديه صريعا بطلقة رصاص محكمة تنفذ الى قلبه ، ويتصادف وجود « لويسا » زوجة ابنه يقظة حينئذ ، تخطل من النافذة وتراه ، وتصعق لما حدث لكنه يأمرها بالصمت والكتمان . وعندما يأتى المحققون ينكر أية صلة بالحادث وينجح فى حمل « لويسا » على أن لا تبوح بشئ للبوليس ، لكنها لا تستطيع تحمل السر وحدها فتتفضى به لزوجها « خوان » ، وهو بدوره يرى ضرورة أن يطلع أخاه « تيو » عليه ، وتنبين أن هذا الأخير كان يشك فى حقيقته وأنه سمع فى القرية

كثيرا عن فظائع أبيه خلال الحرب وأنه لا يكن له سوى المقت الشديد .
ويحاول المؤلف أن يقنعا بمبررات هذا الكره الغريب للاب ، فيسوق على لسان ابنه بعض الأحداث التي أججت كرهه لأبيه ، مثل معاملته السيئة لأمه ، وجرحه لكرامته أمام حبيبته ، وتغزله بها ، ولكن كل هذا لا يزيد من درجة اقتناعنا بهذه الشخصية البشعة ، فليس هناك من الوقائع والاشارات ما يملأ شخصية الأب ويرفعها الى درجة الاحتمال الضرورية في المسرح ، وليس هناك من المبررات ما جعلنا نفهم بعض هذا الابن لأبيه يمثل هذا العنف الذي لا تساوره فيه أدنى رحمة ، فإذا ما سأله أخوه : هل ستشئ به أجاب بالنفي ، لأنه وإن لم يشعر تجاهه بأى تعاطف يخاف منه خوفا رهيبا يملك عليه أقطار نفسه . وكما أن المؤلف قد أضاع الملامح الخاصة المحلية لموقع المسرحية المكانى فهو بهذا التعميم النمطى اللامعقول قد قدم لنا رسما لعلاقة لاواقعية لأب بأبنائه ، علاقة تقوم على الغدر والخيانة من قبل الأب والكره والخوف من جانب الابن ، ومهما كانت أشكال هذه العلاقات الانسانية فى الواقع المعاش فانها لابد مختلفة عن ذلك جد الاختلاف ، ولابد أن لها محاور أخرى وزوايا متعددة لم ينجح المؤلف فى التقاطها وملء نموذجها بها ، وتمضى أحداث المسرحية كنتيجة طبيعية لهذه الفروض الدرامية ، فزوجة الابن لا تلبث أن تعترف للجميع بما رأته ، اذ أنها لا تطيق الصمت ، وتنتهى بالاعتراف للبوليس ، ممزقة الكمامة التى كانت تمنعها من الشهادة عليه ، كمامة الخوف من جانبها ، واثارة من الرعاية والاشفاق والخوف أيضا من قبل الآخرين . وعندما يأتى مفتش البوليس للقبض على العجوز يتذكران سويا أيام الكفاح خلال المقاومة ، ويتفقان على أنه لو كان قد قتل غريبه فى هذه الأثناء لما كان ذلك جريمة ، بل بطولة ، وأن الخطأ فقط هو أنه لم يقتله فى الوقت المناسب . ومع ذلك يقبض عليه ، ويكرر الأب حجة الأم فى أن حرارة الجو هى التى دفعته الى القتل ، وهى حجة لا قيمة لها من الناحيتين النظرية والعملية ، ويضع المؤلف نهاية بشعة للعجوز حيث يحاول الهرب من السجن ، فيصطاده البوليس بالرصاص الذى يمزق جسده ، وعندما يعرف الابن الأكبر ذلك ويقصه على بقية أفراد الأسرة يكون رد الفعل غريبا أيضا ، فهم يشعرون بالسلام والطمأنينة ويتفقون مع «خوان» على قوله فى النهاية : « بالرغم من كل شئ . . . هذه الليلة بالذات ، يا له من احساس بالطمأنينة . . . يا له من احساس عظيم بالطمأنينة ، وعلى كل حال فاننا لا نبكى وانما نشعر بالهدوء . وقد يكون من الصعب علينا أن نعترف بذلك ، فالجو جميل ، ويبدو أن العام المقبل سيكون حسنا ، وستكون هناك أعياد كما كانت من قبل . - وسيشعر الناس بالبهجة فى كل المقاطعة ، وسنكون نحن معهم » .

وليس هناك نهاية أشد اثارة للدهشة من ذلك ، فمهما كانت

شخصية الأب عنيفة قاسية ، ومهما كانت علاقته سيئه بأولاده ، ومهما حاول المؤلف اضعاف مزيد من التشويه عليه كتمهيد لهذا الموقف بأن جعل زوجة ابنه تعترف بمضاجعته لها لتثير نقمة أبنائه عليه فإن هذه النهاية تظل مجردة من الانسانية ، اذ تعتمد على ادانة الأب بحرمانه من كل ما يتسم به الأب عادة ، مما يجعله أبا غير واقعي ويجعل سماته أبنائه فيه مستحيلة ، فحس زوجته الحانية الوديعه التي لا تنبس بكلمة تعليقا على اعتراف زوجة الابن لفعلها الجنسي الوقح - الذى يدينها قبل أن يدينه - تكتفى الام بالموافقة على أنها تشعر لأول مرة فى البيت بروح السلام الحقيقى ، وبأنها ستكرس حياتها للصلاة من أجل انقاذ روحه فى الدار الآخرة ، كل ذلك يجعل هذه السمات السوداء حقلنا ضالا على شخصية مفتعلة لا تنبض بروح الواقع ، ولا تمثل مختلف القوى فيه ، بل هى شخصية تجريديّة ذهنية توشك أن تتطابق مع شخصية الشيطان الميتافيزيقية .

أقول هذا وأنا أعرف على وجه التحديد أن هذه الشخصية مستلهمة من واقعة اشتهرت باسم « حادثة لورس » أخذها « ساسترى » وصاغها مسرحيا على هذا النحو ، لأن قوانين الامكان والاحتمال وطريقة بناء النموذج فى الفن تختلف عن نسيج الحياة الفعلى الذى لا نكاد نرى منه بضعة خيوط ظاهرة سطحية ، ويتعين على الفنان أن يحاكي ما لا نراه من الواقع حتى يكون نموذجه مقنعا وممثلا لشيء من رؤيته عن الحياة ، وربما كانت صدمتنا بشخصية هذا الأب وعدم بنوة أبنائه له مصدرها أننا ننظر للأمر بمشاعرنا نحن الشرقيين التى تخضع فى التحليل الأخير للمنظور عاطفى قد يختلف عن المنظور الغربى فيما يتصل بالبر والعقوق وأخلاقيات الأسر وحياة المرأة ، وغير ذلك من القيم التى لا ينبغى أن نحاسب بها كاتبا غربيا يمثل جيلا ناثرا على موروثاته نفسها ، التى هى بالتأكيد أشد تسامحا وأقل عاطفية من موروثاتنا .

وهكذا نجد أن تفسير هذه المسرحية على المستوى الواقعى المباشر ينتهى بنا الى التردد فى قبول نماذجها الأساسية والشك فى صلاحية بنيتها الدرامية ، وافتقاد المعنى الكلى الأخير ، فهى لا تصلح نقدا للحرب لأنها لا تجسم فظائع حرب بذاتها ، ولا تكشف عما تفعله فى عامة الناس ، وإنما عن أثرها فى شخصية شاذة عنيفة ليست أساسا يقاس عليه الآخرون ، ولا تصلح لأن توضع تحت شعار « الجريمة لا تغيب » لأن اسنمتاع البطل بالحياة ، وتلذذه - غير السادى - بازاحة كل ما يعوق هذه المتعة الجبوية الغامرة يجعل الجريمة من أحسن الوسائل لمعانقة الحياة والانتشاء بخمرها حتى الثمالة ، اذن لابد لنا أن نبحث عن مستوى آخر نعتز فيه على المعنى الحقيقى لهذه المسرحية ، ولا يعيننا أن يكون شعوريا مقصورا أو لا شعوريا عنه الكاتب ، فأعظم الأعمال الفنية قد يعجز

مؤلفوها أنفسهم عن تحديده كنهها ، وأغلب الظن أن هذه المسرحية رمزية ، وإذا كانت الظروف الموضوعية التي تولد الرمز - الى جانب اصطناعه كأداة فنية بغاظة فادرة - هي انقهر السياسى والحساسية الدينية والممنوعات الاخلاقية فان « ساسترى » كان يعانى من جميع هذه الضغوط ، فهذا الرجل الذى يسمى « اساياس كرابو » تمثيل فنى « لفرائيسكو فرانكو » - لاحظ تشابه ايقاع الاسمين - دكتاتور اسبانيا خلال قرابة أربعين عاما متوالية ، وهو الذى انتهك حرمان الاسبان فى الحرب الاهلية وبعدها بحجة الوطنية والشرعية ، وهو الذى وضع أضخم كمائة على أفواه محكوميه ، عائلته ، حتى لا يبوحوا بجرائمه ، وهو الذى لم يتورع عن قتل المعارضة ، التي تمثل أعداءه ، حتى بعد أن أكملت عقوبتها وأتمت مدة سجنها وجاءت فى أوائل الخمسينيات - عندما كتبت المسرحية - تطالبه الحساب ، وهو الذى ارتكب من المخازى ما لا يمكن أن يعادله فى بشاعته وجرمه الا رمز الزنى بالمحارم ، وهو زنى تم برضى الطرف الآخر من الشعب المستسلم ، وهو الأب الوحيد - الحاكم الوحيد - الذى نفهم مدى كره أبنائه له وخوفهم منه ، ووشاية خليله به ، وقبض البوليس عليه ، وعودة السلام لاسبانيا - الأم الصابرة - وللبيت والجيران ليس الا تعبيرا رمزيا عما حرم منه المؤلف ، وكان يتمناه حينئذ فى أعماق نفسه من نهاية مروعة لهذا الطاغية الذى كان يتشبهت بالحياة بطريقة أسطورية بالغة ، بالرغم من أن وظيفته كانت تتلخص طول عمره فى منح الحياة لمن يشبعون نهمه الحسى المادى وانتزاعها ممن يقفون فى سبيله حتى لو كانوا نساء أو أطفالا أو عزلا أداروا له ظهورهم .

بهذا التفسير الرمزي فقط تكتسب مسرحية « الكمامة » فى تقديرى مدلولها السياسى الذى طالما ألح « ساسترى » على البحث عنه فى المسرح والتركيز عليه فى النقد ، ومن الغريب أن نقاده قد لاحظوا وجه الشبه بين هذه المسرحية ومسرحية « أونيل » « رغبة تحت شجرة الدردار » ، لكنهم لم يلتفتوا الى هذا الجانب الرمزي مما جعلنى أترى قليلا فى الاشارة اليه ، لكننى بعد الفراغ من كتابة هذا التحليل عثرت على بعض الكلمات التى نجرأ « ساسترى » وكتبها عن قصده من هذه المسرحية تؤكد ما أزعمه من هذا التفسير الرمزي وتضيف اليه عنصر القصد المبيت والنية المضرة ، فقد كتب فى مقدمة أعماله المختارة المنشورة عام ١٩٦٦ وهو يصدد استعراض مسرحياته العشرين وتحديده هدفه من كل منها أو وظيفتها فى الار العام لتطوره ، كتب يقول « أما الكمامة فانها شديدة الحذر ... آه !! لدرجة أن الجمهور لم ير فيها سوى دراما فنية فى الوقت الذى حاولت فيه من خلالها أن أحتج ضد الرقابة التى منعت مسرحياتى الثلاث الأولى » ولم تكن نتوقع من المؤلف فى هذه الفترة أن يصرح أكثر من ذلك بالمدلول السياسى الرمزي لمسرحيته والا صودر كتابه هذا

بدوره ، وبهذا فان مشروعية تأويل الرمز فيها تكتسب قوة جديدة ، اذ أن الرموز الكبرى في الفن يجدر بها أن تكون ارادية واعية ، لا مجرد اسقاط نفسى لا شعورى يجتهد النقاد فى اكتشاف أبعادها ومعادلاتها فى الواقع التاريخي المحدد .

وتبقى من هذه الثلاثية المساوية السياسية مسرحية « النطحة » التى توشك أن تكون الوحيدة من بينها التى تمثل على المستوى المباشر الحياة الاسبانية فيما يميزها عن غيرها ، ذلك لأنها تتناول من بعض الجوانب الخاصة ظاهرة مصارعة الثيران وحفلاتها التى تعد مهرجانات قومية حقيقية ، اذ تتراعى فيها ظاهرا وباطنا الروح الاسبانية الحميمة ، ففي الظاهر تبدو حلبات المصارعة وكأنها عيد للألوان الزاهية والعواطف المتفتحة والرغبة الجماعية فى متابعة الحركات الجسورة ، واللفقات الفنية ، على إيقاع موسيقى تنتظم به الحركات والألوان والأصوات بشكل منسق . متناغم .

أما فى الباطن فهذه المصارعات أعنف تعبير عن طبيعة الشخصية الاسبانية والروح الدرامى المخاطر الذى يسيطر عليها ، والرغبة العارمة فى تأكيد الذات ، انها التحدى المنظم للقوى الأعظم ، والامتحان المتوالى لقدرة الانسان على الافلات من قبضة الموت ، ان القانون الذى تقاس به براعة الحركة فى المصارعة هو مدى تعريضها للخطر ، فكلما كانت خطيرة كانت علامة على الأستاذية والمهارة ، فهى مجرد لعبة الموت التى يتعشقها الاسبان على جميع مستوياتهم وطبقاتهم ، وكل حفلة من حفلاتها تصلح مادة درامية ومساوية متفجرة ، اذ يلعب فيها القدر مع المقدرة لعبة مصيرية حادة مسنونة ، وتبدو فيها رغبة الانسان فى الانتظار على عجزه وقد جعلت منه وحشا يصر على تكافؤ الفرص بين المصارع والثور ويرفض أى ترجيح لكفة أى منهما ، وقد نجح « لوركا » من بين الشعراء المحدثين فى التقاط الإيقاع الزمنى الرهيب بأبعاده المساوية فى هذا الصراع فى مرثيته الشهيرة « فى الساعة الخامسة مساء » ، واستحضر « ساسترى » هذه الروح بتصديده لمسرحيته بأبيات « لوركا » التى تقول :

وفيما عدا ذلك ، لم يكن هناك سوى الموت

ولا شيء الا الموت

كانت الساعة عندئذ هي الخامسة مساء .

وأول ما يلفت النظر فى هذه المسرحية هو بنيتها العامة ، اذ تتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة ، وفى المقدمة يضعنا المؤلف بمهارة مسرحية فائقة وحس فنى مدرب فى مكان نسترق منه السمع لما يدور فى حلبة المصارعة

دون أن ندري أننا في المكان الحساس الذي سوف يتحول الى بؤرة الاهتمام ، في حجرة الطبيب الملحقة في كل حلبة ، والتي لا تعمل الا في اللحظات الحرجة ، عندما يطول قرن الثور المدبب بضعة من جسد المصارع الراقص ، ونشهد في هذه الحجرة حوارا بين الطبيب ومساعدته الشاب تبرق في ثناياه بعض الومضات النقدية التي لا تلبث أن تنطفئ لتفسح المجال للأحداث الانسانية المكثفة ، ففي تعليق عابر للدكتور يقول لمساعدته : « أنت تعلم أن مصارعة الثيران هي الشيء الوحيد في اسبانيا الذي يبدأ لى موعده المحدد بالضبط ، وهو يقطع الوقت بلعب الشطرنج مما يلقي دلالة خاصة على طبيعة اللعبة الأخرى ، فهي ليست حظا فحسب ، وانما هي تكنيك وخبرة وذكاء مثل الشطرنج وهو في ثورته التي توحى في الظاهر بالعفوية يقدم لنا نذر المأساة ، فمتعهد المصارع يطارده نوع من الطموح الأحمق الذي احترق بناره من قبل عدة مصارعين آخرين ، وهو يصر على استمرار الحفلة بالرغم من المطر والبرق والرعد ، أي أنها تسير في خط عكسي لما تريده الطبيعة وتفرضه الحيلة ، وأكثر من ذلك عندما يقع المصارع جريحا يكتشف الطبيب أنه قد مات قبل أن يصل اليه ، لا بجرح المصارعة وانما بجرح آخر غائر من سلاح أبيض كان يكتمه ، وكان يجب عليه بالتالي أن لا يدخل الحلبة في هذه الظروف . تبدأ المسرحية اذن من نهايتها وتمضى بعد ذلك على طريقة « الفلاش باك » السينمائية لاستعراض ما حدث من قبل . ومن حقنا أن نسأل الى أي حد يعتبر استخدام هذا التكنيك مواتيا لطبيعة الأداء المسرحي ومساعدنا على تحقيق الغرض الكلاسيكي الذي رصده أرسطو للمسرح وهو التطهير من مشاعر الخوف والرحمة ، ومن حقنا أيضا أن نتساءل : ألا يحيل هذا التكنيك المسرح الى لون من البحث القضائي والتحقيق الجنائي الذي كلف به « ساستري » كما رأينا في مسرحياته السابقة ؟ »

وقبل أن نجيب على هذه التساؤلات ينبغي لنا أن نلتقط بعض الخيوط الرئيسية في المسرحية .

يقدم لنا الفصل الأول مجموعة من الشخصيات الأساسية بقدر كاف من الاستبطان والانارة الداخلية عن طريق رصد علاقاتهم فيما بينهم ، فمشخصية المصارع « خوسيه ألبا » ليست كما يتوقع الناس نموذجا في الشجاعة ورباطة الجأش والحزم ، وانما هو على العكس من ذلك شاب شبه مثقف ، وربما يتنافى ذلك مع مقتضيات عمله ، اذ خرج من كلية الطب قبل أن يكمل دراسته - شديد التأمل في ظروفه ، والتفكير في خواطره ، والانتباه الى وجوه ضعفه وقصوره . وهو يعاني من حالة غريبة توشك أن تكون صرعا مرضيا يخففها عليه متعهده بتسميتها اضطرابا عصبيا خفيفا ، وهو منفصل عن زوجته التي لا تزال تحبه ، وترصد

أماكنه ، وتأتي للقائه مزعة اسنحلاص حقوقها المادية منه ، فإدا ما أخذها بين ذراعيه ذابت حبا ووجدانا ، ونسيت ما جاءت في سبيله أو لقيت بالفعل ما تبحث عنه . وأهم ما في هذا الفصل هو التحليل النفسي الدقيق لطبيعة العلاقة الغريبة بين المتعهد والمصارع ، فليس يعنى الأول سوى استثمار صاحبه الى أقصى حد ، واستقطار جهده في سبيل الكسب والشهرة والمجد ولو أدى هذا الى قتله ، فهو اذن يناجر بروح غيره ، وهو لا يعرض نفسه ولا ماله للخطر ، وقد سبق له أن استهلك آخرين واستنفد طاقتهم ثم لفظهم بعد ذلك .

ونتابع في الفصل الثانى تطور الأحداث حيث نرى المتعهد وقد جن جنونه لأن المصارع قد نصالح مع زوجته بحجة أنه لا يستطيع أن يرعى مصالح مصارع يفكر فى زوجة وأسرة ، بل لابد له فى تعديره من أن يكون انسانا آليا لا تخامره أدنى العواطف ولا تربطه بالحياة آية علائق نصيبه بالجين والحذر ، فى الوقت الذى لابد له أن يعانى الموت فيه كل يوم . ويتغير سلوك المتعهد تجاه صاحبه فكأنه يسحب البساط من تحت قدميه ، فلا يوحى له بالثقة ، ولا يهون له من شأن الثيران ، ولا يلفظ له الجو كما تعود دائما بل يذكره بخوره وضعفه ، ويهول له من شأن أعدائه ، ويبالغ فى تحذيره من قسوه الظروف الجوية ، وينهار صاحبنا الذى اعتاد غير ذلك ، وفى لحظة يائسة يستل سكينها يغمدها فى بطنه شروعا فى الانتحار ، لكنه بعد أن تجرى له طيبة صديقة ، دخلت مجرى الأحداث بطريقة ذكية لبقة من قبل ، الاسعافات الضرورية يقرر له المتعهد ضرورة الذهاب الى الحاية والتدريج بسوء الجو لالغاء حفل المصارعة ، ويكون بوسعنا آنذاك أن نستخلص أن الحفلة لم تلغ ، وأن المصير المشئوم كان ينتظر المصارع .

الى هنا والمسرحية لا تكاد تشئ بأى معنى يتجاوز مدلولها الواقعى الحرفى ، فهى لا تتعدى قصة الصراع بين الاستغلال الأعمى والقدرة البشرية المحدودة ، بين المتعهد الجشع والمحترف المغلوب على أمره ، وانتحاره ليس الا تعجيلا باللحظة المنظرة ، ليس الا وضع السكين مكان قرن الثور ، ليس الا استحضار النطحة التى لا حل لمشكلته سواها . ولكن مؤلفنا لا يكتفى بهذا البعد الدرامى لعمله ، فيلحق به خاتمة ملصقة ، تقع فى « بار » يديره شاب من هواة المصارعة كان يطمح فى الشهرة والمجد ، وكان قد سبق له أن أدخله أيضا فى نسيج المسرحية بمهارة كبيرة ، ولنلقى فى هذا البار بالمتعهد نفسه وقد نخلص من آثار الحادثة السابقة وأخذ يغرى الشاب الهاوى بمشروع جديد لتعبئة حملة دعائية لصالحه ، وإدعاء أنه بهرب من قرون الجوع الى قرون الثيران ، لعل هذا يجلب له السباح ويضمن له الرواج . ويرفض الشاب أن يقيم شهرته على الكذب واستغلال آلام الآخرين ، ويودع المتعهد بشئ من القسوة والجفاف ، فى نفس اللحظة

التي يدخل فيها البار شحاذ بائس ، هو بالذات أولى ضحايا المتعهد الذي لا يتعرف عليه بعد أن امتصه ونقطه .

ونسبح هذه الخاتمة للمؤلف أن يصح على لسان الهاوى « باسنور » فى النهاية هذه الكلمات : « لكننى أعرف مما رأيته أن هناك فى هذه الحياة من يحيون على تعاسة الآخرين ، من يسفلون كل ما هو خطر ليعيشوا . . . بكل الأشياء المسكينة التى ينطفئ لهيئها رويدا رويدا . . . وهذه ايضا حكاية اسبانية ، أليس كذلك ؟ هناك من يلقي بالآخرين الى المصارعة ويتفرج على الثيران من خلف الحواجز ويحتفظ لنفسه بأموال من ماتوا !! » ، وهذا هو المعنى الاجتماعى لاستغلال البرجوازيين الذين تحولوا الى راسماليين وأصيبوا بالجشع ونزعو الى تحطيم القيم الانسانية التى تقف فى وجههم ، أو تحول بينهم وبين استنزاف أعلى نسبة من الكسب المشروع فى عرفهم . وهذا ما نريد أن نقوله المسرحية فى نهاية الأمر .

لكننا نعود الى مشكلة « الفلاش باك » لنرى أن ايراد النهاية فى بداية المسرحية قد جعل منلقياها - قراءة أو مشاهدة - يحصر اهتمامه فى التعرف على الجانى ، مما يكاد يقترب بها من مجال الروايات البوليسية ، ويساعد على ذلك ضعف الموقف وعدم الاقتناع الكامل ، على مستوى المسرحية ، بالدوافع التى حدثت بالبطل الى محاولة الانتحار ، إذ أن شخصية المصارع الانبساطية بالرغم من جميع الدلائل المضادة ، وقراره الايجابى فى نفس الوقت بأن يعود الى زوجته يجعلان من الصعب علينا أن نفهم لماذا يشق بطنه بالسكين ولماذا يخضع بهذا الشكل الذى يشبه التتويم المغناطيسى لارادة المتعهد وينزل الى الحلبة جريحا ، وما دامت المسرحية تصمد فى بنائها على قدر غير يسير من التحليل النفسى فلا بد لنا من أن ننظر منها دقة الفروض والنسائج ، وصلابة التركيب الدرامى ، وهذا ما نفتقده الى حد كبير . الا أن المشهد الأول - المقدمة - لو تأخر الى مكانه الطبيعى فى المسرحية لقابلتنا مشكلة أخرى هى غرابة شخصياته ، الطبيب ومساعدته ، وبروزهما بدور بطولى فجائى ، وقد يضر هذا بطبيعة البنية المسرحية التى تعتمد على الدقة واتقان أدوار الشخصيات ، وضبط الايقاع فى دخولها للحدث وخروجها منه ، وهذا ما برع فيه المؤلف كما رأينا ، وضحى فى سبيله بجزء كبير من تماسك منطق الأحداث ومبرراتها الداخلية ، فلو كان قد أخر هذا الجزء لما كان بوسعنا أن يترك هذه الفجوات دون اجابة مقنعة .

وتظل القصة الأساسية فى المسرحية هى احباط الفرد فى ظل النظم الرأسمالية وضباب قدراته المبدعة بين أبواب الجشع الاستغلالي ، وهى قضية لا ينجح المؤلف فى الاشارة الى أى مخرج عادى منها ، فالمشاهد لا يلبث بدوره أن يستشعر كثبرا من الاحباط عندما يرى أن المصارع

الهاوى الذى خير بين ارتداء الحلة الموشاة بالذهب و « مريلة » العمل لم يجد أمامه حقاظا على قيمه الرومانسية سوى أن يرضى بالأخيرة ، ولا ندري ان كان اخفاق الحلول العادية فى مسرح « ساسترى » ايدانا بضرورة الاعتماد على الحلول الجذرية الثورية أم أنه لم يكن قد اتضحت له الرؤية فى تلك الأونة ، مما جعله يصيب جمهوره البرجوازى بالاحباط ، دون أن يرفع حرارة حلوله الى الحد الذى يعوضه عما فقده . وأيا ما كان الأمر فان « ساسترى » قد حاول فى هذه المسرحية أن يقدم نموذجا اسبانيا خالصا فى شروط تاريخية محدودة ، مما جعله أقرب ما يكون الى طبيعة المسرح الواقعى الذى طالما دعا نظريا اليه ، وإن كانت نقاط الضعف فى التحليل العميق للدوافع ومتابعة النتائج الحتمية لمنطق الأحداث نفسها قد شابت هذه الرؤية الواقعية بكثير من الضباب ، وجعلتها لا تعثر على خاتمة لها سوى هذا الموقف الرومانسى من المصارع الشباب .

ميورا وروح الفكاهة

هذا وجه آخر للمسرح الاسباني المعاصر ينبغي أن يتعرف عليه الفارئ العربي ، بعد أن قدمنا نماذج من المسرح الواقعي المأساوي الملتزم عند « بايخو » و « ساستري » على تلفوت في المنهج بينهما نعلم الآن أهم ممثل للكوميديا الاسبانية المعاصرة وهو « ميغيل ميورا » الذي ولد في مدريد عام ١٩٠٥ وأخذ يتابع انتاجه المسرحي حتى لثمانينيات ، وسنرى أن العلاقة بين هذين التيارين لم تنحصر دائما في نطاق التضاد ، بل كانت غالبا ما تشتبك في جدلية غنية عندما يعبر فنان الكوميديا منطقة الضحك ليشرف على أفق روح الفكاهة النابعة من نفس الوعي بالواقع ومفارقاته لؤدى وظيفتها الحيوية في نقله والسخرية منه .

على أنه من الملائم لنا أولا أن نقترّب من شخصية ميورا قبل أن نتفحص مسرحه ، فقد ولد لأبوين يشتملان بالمسرح والتمثيل ، وهو دائم الاعتزاز بذلك ، ويرى أن الحياة فيها نوعان من الأشخاص : المشاهدون والممثلون ، الذين يدفعون أجرا كي يروا غيرهم يقوم بعمل ما ، والذين يمارسون فعل هذا العمل ، أو على حد تعبيره ، الأسد والذين يقفون خلف القضبان لمشاهدته . وكان يرجو لنفسه دائما أن يكون في الجانب الذي يعمل لا الذي يشاهد ، ويرى أن الأسد أمهر من المتفرجين ، ولم يكن والدم بارعا في الأدوار الكوميدية فحسب ، بل كان مشاركا في صنعها والتخطيط لها وكتابتها ، وعلى هذا فقد نشأ مؤلفنا في بيت لا يسمح فيه سوى الحديث عن المسرح وحماس الجمهور والمواقف الهزلية واللحظات الجادة الحرجة ، وكم شاهد أباه وهو يناقش زميله صارخا ليقنعه بكيفية تخطيط مشهد أو القاء نكتة أو وضع عنوان جذاب أو نهاية بارعة لأحد الفصول ، فانطبع في ذهن الصبي أن العمل المسرحي ليس فرديا ، حتى في أخص لحظاته عند التأليف ، وإنما هو ثمرة تعاون ايجابي جماعي ، مما انعكس بعد ذلك على كثير من انتاجه المشترك مع زملائه من مؤلفي الكوميديا . وعندما حصل

« ميورا » على شهادة البكالوريا انتقطع الى دروس الموسيقى والرسم الذي كان يعسفه بصفة خاصة ، ولكن أباه لم يلبث عندما أصبح مديرا للمسرح الكوميدي ومسرح الملك ألفونسو أن عينه بأحدى الوظائف في قسم الحسابات بهذا المسرح الأخير ، فقبض منه أول مرنب شهري حصل عليه . ويذكر « ميورا » عن هذه الفترة من حياته أنه كان يجلس على منضدة صغيرة تحت لافتة تقول : « نلغى كل تذاكر الدخول المجانيه » لا عمل له سوى اعطاء هذه التذاكر لمن يود ، مدركا المفارقة الطريفة في هذا الموقف ، ومستمتعا الى أقصى حد بالنفوذ الذي يمارسه وهو لا يزال في السادسة عشرة من عمره . وفي موقعه ذلك عرف كثيرا من الممثلين والمؤلفين الجدد والمشهورين في مختلف لحظاتهم وأحوالهم ، ثم لم يلبث أن اشترك في اختيار القطع التمثيلية والمسرحيات ، فعرف كيف يقرأ بضعة مشاهد ليحكم على النص ، وانجبه الى الافادة من المسرح الأوربي المعاصر ، فقرأ - باعترافه - نصوص المسرح الفرنسي كاملة ، وأخذ بعد ذلك في مصاحبة الفرق الناجحة في عروضها بالأقاليم ، فعانى واستمتع بكل ما ينصل بنجوال انفرق المسرحية من الانتظار الطويل على محطات السكك الحديدية قبل انشمار السيارات السريعة ومن بعدها الطائرات ، وجرب تجهيز الحقائق العجول بعد كل عرض ، والنوم في الفنادق الرخبة ، والبحث عن أسباب انصراف الجمهور وعدم كفاية الاعلانات ، وجرب المطر الذي يفسد الاعدادات عند سقوطه ويعجب الناس على البقاء في بيوتهم ، وجرب المناقشات الطويلة على التكاليف والمرتبات ، وفرحة الممثل عندما يجلس في أحد المقاهي الاقليمية فيعرف عليه الناس ويحيونه ويضايقونه في بعض الأحيان ، وما يستشعره من لذة لهذه المضايقات التي يسعى اليها ويسعد بها المشهورون . وقد ترسب كل ذلك في أعماق « ميورا » ، وأصبح مادة لتجربته في التأليف المسرحي ، وسنجد أن المسرحية التي كتب هذا الفصل مقدمة لها وهي « ثلاث قبعات كوبا » قد انغمست بصدق في هذا الوماء الساخن الشديد الحيوية .

كما مارس « ميورا » لونا آخر من النشاط الفني والمهني كان بالغ التأثير على امكاناته ككاتب مسرحي ، ذلك هو الاشتغال بنوع خاص من الصحافة ذات الطابع الفكاهي ، فقد أسهم وهو صبي في مجلة « جو تيريت » وعندما نشبت الحرب الأهلية تمكن من عبور المنطقة الجمهورية الى المنطقة القومية في « سان سيباستيان » بشمال اسبانيا حيث أنشأ مجلة « المدفع » لتسليمة الجنود المحاربين باون خاص من الفكاهة المرحة الخطيرة في نفس الوقت ، وهناك كتب مسرحيته الثانية « لا فقير ولا غني وانما على العكس تماما » بالتعاون مع رفيقه وزميله « نونو » ، كما تعاون أيضا في الكتابة المسرحية مع « خواكين كالبوسوتيلو » حيث كتبها معا مسرحية « يحيى المسحجل أو عداد النجوم » ، ويصور « ميورا » في مشهد طريف طريقته في التنقل من منضدة الى أخرى على نفس المقهى للمساهمة في كتابة

المسرحيتين ، وإن كانت الأولى لم تعرض إلا بعد أن أسس مجلته الفكاهية « السمانه » ، وكانت طريقة « ميورا » قد بدأت تتبلور في نزعتة الساخرة من نظام الأشياء الثابت الزائف ، وصلابة الأوضاع الاجتماعية الكاذبة ، وتناق العادات السائدة ، وتغليب كل ذلك بإطار عاطفي شجي ، لا يفقد ارتباطه بأرض الواقع بقدر ما يثير كوامنه المشحونة ، في دلالة قاسية أخيرة تنتصر فيها تلك الأوضاع في الظاهر بينما يتبين في حقيقة الأمر أنها فقدت مبرراتها .

المسرحية الأولى :

يحكى « ميورا » أن أحد أصدقائه قد عرض عليه أن يصحبه كمدير فني لأحدى الفرق المسرحية في رحلة اقليمية إلى « ليريدا » ، ووافق صاحبنا لتوه على عاده في أن لا يرد طلبا لصديق ، ثم أخذ يسأل عن أجره وحقوقه وأخبار العاملين معه في الفرقة ، فأخبره أنها تتكون من ست راقصات نسائيات واثنتان من السود ، أحدهما زنجي أمريكي يدرب الراقصات ، والثاني كوبي يضع الموسيقى التصويرية ، وامرأة ألمانية بدينة تلعب بضعابين تضعها دائما في حقيبة لا تفارقها ، كما أخبره أنهما في القطار سوف يكتبان العرض المسرحي الذي ستقدمه الفرقة ، فأوما بالايجاب كما لو كان قطار « ليريدا » هو أنسب مكان لكتابة العروض واعدادها ، وقام فعلا بالرحلة مع الفرقة التي طافت بعدة مدن اقليمية وأحرزت نجاحا كبيرا ، وبعد عشرين يوما من بداية العرض طلبت المؤسسة المنتجة تجديد الفقرات حسب الشروط المتفق عليها ، ويحكي مؤلفنا أنه لم يدرك ماذا يجري لرفيقه فمنعه من كتابة تصور للعرض الجديد ، أما ما جرى له شخصيا فيذكره بدقة وأمانة ، فقد وقع في غرام إحدى الراقصات فشغلت عليه وقته وحياته ، ولم يبق الا والمنتج يقول له « لابد من اجراء تجارب العرض الجديد غدا دون تأخير » ، فرد عليه أنها ستكون معدة بالطبع في الميعاد المحدد ، ثم استقل قطار المساء عائدا الى مدريد حيث استقرتته كتابة المقالات المرحية والأقاصيص الفكاهية في الصحافة ونسى المسرح وما جرى له ، وبعد فترة وجيزة أصيب بمرض ألزيمه الفرائش ، واضطر لاجراء عملية جراحية في ساقه أقعدته ثلاث سنوات ، ولكي يسرى عن نفسه كتب مسرحيته « ثلاث قبعات كوبا » مستلهما رحلته مع فرقة « الادى » وشخصياتها ، وفرغ منها كما يقول في نوفمبر عام ١٩٣٢ ، وقال له كل من قرأها حينئذ أنها جيدة لكن لا تصلح للمسرح على الإطلاق ، ثم قال له أحد أصدقاء أبيه انها جريئة باللغة الحدائة في شكلها وسياقها ، وأنها لو قدمت على المسرح فاما أن تنجح نجاحا منقطع النظير واما أن تسقط الى درجة أن الجمهور سيحرق مقاعد صالة المسرح ، ونصحها بأن ينشرها في كتاب أولا حتى اذا عن للقارىء أن يختار الموقف الثاني لم يكن أمامه سوى

أن يحرق مقعده في منزله . ولم يقدر لها أن تعرض الا بعد عشرين عاما من كتابتها وذلك سنة ١٩٥٢ اذ كانت تعتبر طليعية تحمل مفهوما جديدا للكوميديا لم يجزؤ أصحاب المسارح على تقديمه ، لكنها عندما عرضت ظفرت بالجائزة القومية للمسرح فى موسم ١٩٥٢/١٩٥٣ .

وتدور أحداث المسرحية فى حجرة متواضعة بفندق اقليمي صغير ، حيث يمضى « ديونيسيوس » ليلته الأخيرة فى حياة « العزابية » ، اذ أنه فى اليوم التالى سيتزوج من خطيبته بنت « دون ساكرامنتو » ، وفى هذه الحجرة يولد ويموت فى ليلة واحدة حب هذا الشاب لفتاة أخرى هى « باولا » ، اذ يجرب « ديونيسيوس » بالرغم منه مذاق الحرية ، تلك الحرية الفردوسية التى تخرج على كل عرف وقاعدة ، لكنه يعدل عنها ضرورة فى نهاية الأمر ، ويعود مقهور الروح أسيف النفس عاجزا ، الى عالم العرف والتقاليد الزائف الثابت المقبول ، لأنه الوحيد الممكن فى آخر الأمر . انه تجربة الحرية الممكنة خلال ليلة واحدة - والضائقة الى الأبد - هى التى يقدمها المؤلف ، كى يجعل بطله يعيش ، ومعه المشاهد ، حياة حقيقية . وهى حرية تقوم دراميا على نسف الأشكال التقليدية للمواقف المسرحية ، وعلى خلق أنماط لغوية جديدة ، وعلى تغيير وسائل تكوين الشخصيات فى المسرح الأوروبى المألوف .

فجسارة « ميورا » فى هذه المسرحية تكمن على وجه التحديد فى قدرته على أن يكسر من الداخل هذه المستويات الثلاثة : الموقف واللغة والشخصية ، ويكسر معها القوالب المعهودة فى الابداع المسرحى ، وينطلق من هذا الكسر للكشف عبر حدث مسرحى نام عن عجز وزيف وتصلب وعينية العالم الذى يعيشه كل واحد منا يوميا حيث يتقلب فى حضن مجتمع متحضر لكنه مستلب مفقود الانسانية ، وعندما يعدل « ديونيسيوس » عما اكتشفه من امكانية حريته ويعود الى النظام السائد يتأكد اغترابه وعجزه ، فبعد أن ألف مع « باولا » نمطا محببا لشخصيات تقوم بدورها دون سابق اعداد ، فى لحظة عثرت خلالها على مصيرها بين يديها وأصبح فى وسعها توجيه قدرها تعود بالضرورة القاهرة الى احتلال مكانها فى الآلة الكبيرة ، ويعود النظام الزائف الى تركيبته المعادية ، حيث يأكل « ديونيسيوس » البيض المقل كعادة المستقيمين فى تقدير حماه ، ويرجع أغنى رجل فى الاقليم الى زوجته بعد مغامرة فاشلة فى الفندق الصغير ، ولا يبقى أمام « باولا » الا أن تقذف بالقبعات الثلاث فى الهواء ، فهذا هو الشئ الوحيد الذى ما زال بوسعها أن تفعله ، وبهذه الحركة الأخيرة يختم « ميورا » مسرحيته فيضع بها بذرة اللامعقول فى مرحلة جد مبكرة من تاريخ المسرح الأوروبى المعاصر .

فكان مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » باستثناء مسرح « بايى انكلان »

الرائد الذي تحدثنا عنه من قبل ، بداية مطلقة لدرب جديد ، لا استمرارا لأسلوب مطروق ، فقد قطعت علائقها بالكوميديا السابقة عليها ، وبدأت في تقديم خواص جديدة للنشكيل والسآليف الكوميديين ، ولعل أهم هذه الخواص اكتشاف حقيقة الفراغ الدلالي الذي انتهت اليه الأنماط الكوميديّة السابقة ، فمن خلال الحوار يتضح أنه قد أصبح مفعما بالكلمات الميتة والاكليشيهات الجامدة والجمل الجاهزة التي تجري على الألسن طبقا للعادة المألوفة دون أن ترتبط بتجربة حية أو فكر ساخن ، ومعنى هذا أن نظام تلك الحياة اللغوية قد أصبح مثل الآلة التي فقدت مبررات وجودها يعتمد لا على الحكم الرصين المعقول وإنما على الحكم المسبق الجائر ، ويقوم على العادة الخلقة البعيدة عن المبادئ الأخلاقية الحقيقية ، إذ تراعى - في الظاهر فحسب - جملة من المحرمات الشائنة محافظة على المظهر اللائق والتقاليد السائدة والأفكار المتداولة عن حسن السمعة ، كل ذلك عندما ينعكس في اللغة يتجسد عند ألفاظ العابير والمفارقات والأوضاع الدلالية التي تفقد مقوماتها بمرور الوقت وتصبح مجرد صيغ تكرر بصيغة آلية ، دون أن يتساءل الفنان بدهشة عن معانيها ، أو ينتبه الى الربط بينها وبين المكونات المنغرة للموقف . وتجيء القطيعة مع هذه الأنماط في أشكال لغوية وتعبيرية عديدة ، منها الصفات التي لا نظير لها ، مثل قول « ديونيسيو » : « أنزوج ٠٠ لكن قليلا » ، ومنها كسر السلسلة المنطقية السببية واقتراح لون جديد من الارتباط غير السببي بين الأشياء ، وعرض مشاعر وعواطف وأحداث عبثية لا معنى لها طبقا للرؤية السالفة ، من هنا ارتباط هذه المسرحية بما شاع بعد ذلك في مسرح اللامعقول ، وإذا كان « يونسكو » قد اتخذ بعد ذلك شعار « البطاطس المحمرة بدهن الخنزير » علامة على الحياة الطبيعية المرتبطة بالنظم الاجتماعية التي تقوم على مراعاة الواقع من الخارج فحسب فإن « ميورا » قد سبقه بعدة عشرات من السنين في رفع شعار مماثل في هذه المسرحية بالذات عندما أعلن على لسان « دون ساكرامينتو » محامى البرجوازية التقليدية « ان الشرفاء من الناس المحترمين لابد لهم أن يحبوا البيض المقلّى . . . فكل أسرتي تتناول دائما البيض المقلّى في الافطار . . والبوهيميون فحسب هم الذين يقطرون قهوة باللبن وخبزا بالزبد » .

وعندما عرضت مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » في باريس خلال الموسم المسرحي ١٩٥٨/١٩٥٩ قوبلت بهجوم شديد من جانب النقاد المحافظين من أمثال « روبرت كيمب » و « جان جاك جواتييه » ، وبترحيب شديد من لدن النقاد الطبيعيين الذين رأوا فيها طفرة مدهشة واستمرارا جريئا للمسرح الرائد الذي كسبه « بام ، انخلان » و « حارديل بوبنلا » مما يصع التجارب الاسبانية في قلب حركة التطور التي عاناها المسرح الأوربي المعاصر ، ولعل القوة الدرامية في المسرحية تكمن أساسا في الكشف عن الصدع الذي

نفاق بين عالمين غير قابلين للالتقاء ، اذ أنه بالرغم من حاجة بعضهما الى الآخر الا أنهما يصدران عن تصور متخالف للحياة ، العالم البرجوازي من جانب ، بكل ما يحيط به من نفاق و ثراء وانحصار في مفاهيمه الأخلاقية التي تصل أحيانا في ضيقها الى درجة أن نصيبه هو نفسه بالتمزق ، والعالم الحر المجول الفاقد للأمل الذي يشكله كل من « بوبى » الأسود والفنيات الساذجات الطريقات اللائي ن تكون منهن فرفته الرافضة ، وكل من هذين العالمين يخضع لقوانين تختلف عن الآخر ، والاحتكاك بينهما عبر النموذج الذي قدمه المؤلف هو الذي يولد الشرارة الدرامية القوية فتتكشف على ضوءها شقوق الجدران المتصدعة بقدر ما نستبين كل القوى الانسانية التي نعثر عليها راقدة في أعماق الاستلاب والغربة الوجوديين مما يقيم في نهاية الأمر نوازنا دقيقا بين النقد الاجتماعي الذي يكاد يصل لحافة العبث والغناء الشعري للقوى الانسانية الفطرية النبيلة المؤثرة .

ولكى نستطيع وضع أولى مسرحيات « ميورا » في مكانها من تطور المسرح الاسباني المعاصر ينبغي لنا أن نتذكر أن عمره عند كتابتها عام ١٩٣٢ كان قد جاوز السابعة والعشرين ، وفي هذه الآونة - في بداية الثلاثينيات - كان « خارديل بونبيللا » (١٩٠١ - ١٥٩٢) بسبيله للشروع في أعماله التي اعتبرت هي الأخرى ثورة على المسرح المعاصر له ، كما لم يكن « أليخاندر كاسونا » (١٩٠٠ - ١٩٦٥) قد بدأ في تجربته المسرحية الغنية ، أما « لوركا » فقد كتب في نفس هذا العام مسرحيته « عرس الدم » وعرضها في العام التالي ، وفي العام التالي أيضا حصل « كاسونا » على جائزة « لوبى دى بيجا » عن مسرحيته « الحورية الهاربة » التي قدمت للجمهور ، أما الشاعر والكاتب المسرحي « ألبرتى » (١٩٠٢ -) فكان قد ألف في هذا العام مسرحيتين هما « الانسان اللامسكون » و « فرمين جالان » ، وكان « ماكس أوب » (١٩٠٣ -) قد فرغ عندئذ من كتابة مسرحياته في المرحلة الأولى . ومن هنا فان « ميورا » - الذي كان أصغر من هؤلاء بعامين فقط - ينتمى الى هذا الجيل عمرا وفنا ، اذ شرع معه في شق طريقه قبيل الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، وكانت بداياته كما تنجلي في هذه المسرحية تمثل قطعة مع الأنماط المألوفة وتجريبا لوسائل كوميدية مستحدثة استعصت على فهم المخرجين والمنتجين مما أدى الى تأخير عرض هذه المسرحية عشرين عاما بأكملها ، وتزحزح تاريخ دخول « ميورا » ميدان المسرح الى ما بعد الحرب الأهلية ، اذ لم يتمكن من الوقوف بانظام على خشبة المسرح الا ابتداء من عام ١٩٥٠ ، ومعنى هذا أنه لو قدر له من يعي أبعاد تجربته الكوميدية الفذة ، ويتحمل مسئولية تقديمها للمشاهد في الثلاثينيات لكان تاريخ الكوميديا الاسبانية قد واكب الانتاح المأساوى التراخيدى الذي ازدهر على يد لوركا ورفاقه ، ولكن هذا ايدانا بشيء من التوازن في الحركة المسرحية الاسبانية . لكن هذا

التوازن كان مفقودا في الحياة العامة والثقافة ، مما أدى الى انفجار الحرب الأهلية ، فلم يكن هناك بد من أن يطفح على سطحها مؤشرات تشي بما يعتمل بداخلها من عوامل التصدع وعدم الفهم والانفصال الداخلي ، فكان تأخير عرض مسرحية « ميورا » إحدى العلامات على عدم فهم الجيل المتحكم في الثقافة والمسرح لكل تطلعات الجيل الجديد ونهمه لمراجعة موروثاته في كل الميادين .

يقول « بيراند يلو » للتمييز بين المضحك وما يثير روح الفكاهة :
 أنظر الى سيدة عجوز ، قد صبغت شعرها وأثقلته بأنواع الدهون المزعجة ، ثم زججت حاجبيها ولونت وجهها بغلظة ، وارتدت ملابس الشبّاب ، فلاحظ أن هذه السيدة ، على عكس ما ينبغي أن تكون عليه النساء المسنات المحترمات ، وبوسع الانسان أن يقف عندئذ للوهلة الأولى عند هذا الانطباع السطحي الكوميدي المضحك ، الذي يتمثل بدقة في الانبعاث الى الجاب العكسي للأشياء ، أما اذا أخذت في التأمل الآن ، وأوحى الى تعمق في استكشاف الموقف أن هذه السيدة المسنة لا تجد أية متعة في رسم نفسها بهذا الشكل كالبيغاء ، بل انها كانت مغدبة لهذا السبب على أرجح الاحتمالات ، اذ تلجأ لتلك الوسائل للخداع لحسب ، معتملة أنها كلما أخفت تجاعيد وجهها ومظاهر شيبها استطاعت أن تحتفظ بزوها الشاب الذي يصفرها بكثير ، عندئذ لا أستطيع أن أضحك كما كنت أفعل من قبل ، لأن التأمل الذي داخلني قد جعلني أتجاوز ملاحظة الوهلة الأولى ، ودفعني الى الدخو بباطنها ، فنقلني من مجرد الوعي بالجانب العكسي الى الاحساس به ، وهنا يكمن - في تفديد بيرانديللو - الفرق الجوهرى بين المضحك وما يثير روح الفكاهة ،

ولكى يحقق ميورا هذا البعد الهام في مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » فانه قدم كما رأينا نماذج تمثل طبقة ذات عقلية خاصة ، ولكي يكشفهم الفنان لابد له أن يرصدهم في تلك اللحظات من عجزهم عن أى تحرك يفهم حيائهم بالروح الانساني الوثاب ، مما يفصحون به عن نمط حياتهم بالشكل الذي يثير سخريتنا ، وعندئذ يجعل احتكاكهم بالآخرين هو المحك الذي يقضح خشونة قشرتهم الظاهرية ، وعندما يعرض السيد « ساكرامنتو » على البطل واجبانه التي ينبغي أن يلتزم بها من الاستيقاظ مبكرا في السادسة والربع صباحا ، وتناول أفطاره في تمام السادسة والنصف ، وينلو عليه قائمة المحرمات من الذهاب الى السينما أو المسرح ، أو ممارسة أية حياة « بوهيمية » ، انما يمثل هذه الطبقة البرجوازية التي كان يقول عنها فيلسوف اسبانيا الكبير « أورتيجا اى جازيت » انها هي التي تحيل الحياة في يديها الى قطع من الزجاج المنكسر .

وكان هذا المحور الجوهرى هو الذي لفت نظر « يونيسكو » عند

عرض مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » فى باريس فكتب تعليقا عليها يقول :
ان روح الفكاهة هى التى تحرك فينا الوعى بلون من الاستنارة المستقلة
عن الظروف المأساوية للانسان ، ولا يمكن أن تكون هناك حقيقة ما مالم
يتترك للدكاء البشرى فرصته فى ممارسة جميع وظائفه ، هذه الممارسة التامة
لا تتأنى الا لفنان ، حيث لا نستطيع بدون أفكار مجلوبة ، وبدون أية
شعاعات أيديولوجية ، أن نقف حائلا بينه وبين الواقع الانساني ، بل نقيم
علاقة مباشرة أصيلة به . وتتميز مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » بأنها
تزوج روح الفكاهة المأساوي بالحقيقة العميقة والعناصر المضحكة التى تتخذها
كأساس كاريكاتورى تحققه وتتسامى به ، وتوسع من دائرته حتى يمس
صميم الأشياء .

ان الأسلوب اللامعقول لمنل هذه الأعمال بوسعه أن يكشف بطريقة
أفضل بكثير من جميع الأعمال المعقولة الشكل الجدلية الآلية أو التناقض
الكامن فى الروح الانساني ، أو الحق والعبث .

ان الخيال والفانتازيا لهما دور كاشف كمنهج من مناهج المعرفة ،
فكل ما هو خيالى حقيقى ، وليس ثمة حقيقة لا يمكن تخيلها ، ولهذا فان
روح الفكاهة لا يقسم الرؤية الوحيدة الصالحة للتعبير عن المزاج النقدي
فحسب ، بل انه - على عكس الهروب والتسرب الناجم عن قلب النظام تحت
اسم الوافعية الذى يجرنا الى حلم تلجى خارج عن شروط الواقع ، يظل
يمثل الامكانية الوحيدة التى نجدها أمامنا للتحرر من مأساتنا الانسانية
وقلق الوجود ، بشرط أن نتمثل روح الفكاهة جيدا ونوظفه كمرادف
للحرية ، اننا عندما نعى الأشياء والأوضاع الشنيعة ونضحك منها فاننا
نتحول الى سادة عليها ، والجلادون هم الذين لا يعرفون كيف يضحكون ،
هم عمى القلوب منذ مولدهم ، هم العبيد بالفطرة ، ومن هنا فان الغيظ
والجريمة يطلان المنفذ الوحيد والعزاء الباقي لهم . واذا كان الناس يتحدثون
كثيرا عن فض خاتم الأساطير فان الوسيلة الوحيدة لذلك هى روح الفكاهة
خاصة اذا كانت سوداء ، فان المنطق يبين من خلال لا منطقية العبث النى
يتسلط عليها الوعى ، والمضحكة هى الوحيدة التى لا تحترم أى محرم ،
ولا تسمح بخلق محرمات جديدة ، والكوميديا وحدها هى التى تملك
امكانية منحنا القوة كى نتحمل مأساة الوجود ولن يتأتى لطبيعة الأشياء
الأصيلة ، ولا للحقيقة أن نتكشف الا من خلال الفانتازيا فى واقعية
أشد وجودا من جميع الواقعيات . ومسرح « ميغيل ميورا » يقتضى منا
بذل جهد صغير ، قليل من رشاقة الروح من جانب القارىء أو المشاهد ،
وعندئذ يقبض بيديه على المعقول من خلال اللامعقول ، يمسى من تصور
الواقع الى تصور آخر ، من الحياة الى الحلم ، ومن الحلم الى الحياة ،
ان هذا التفكيك الظاهر للمفاصل ليس سوى تمرين ممتاز يترى التعبير

المسرحى ويغنيه بتنويع ما هو واقعى باخضاعه لمطور المؤلف المسرحى ، وفى هذا العمل تمتزج بألفة وديعة عناصر المأساوى بالكوميديا ، ودرجات الألم بالسخرية والرقّة بالغلطة والخطورة ، انه « جمتاز » ثقافى ممتاز .

وإذا كان هذا ما كتبه واحد من قادة المسرح الأوروبى عن « ثلاث قبعات كوبا » وطريقة مؤلفها فى فض خاتم الأساطير من خلال روح الفكاهة فأننا ننوَقع أن تكون قد ظفرت بتقدير كبير فى مختلف اللغات العالمية، وهذا ما حدث بالفعل ، فقد ترجمت فى كل من السويد والنرويج والدنمارك وفنلندا وفرنسا والبرتغال ، وعرضت بعد إسبانيا فى عديد من بلاد أمريكا اللاتينية ، من أهمها الأرجنتين وأرجواى والبرازيل والمكسيك ، كما ترجمت فى مرحلة لاحقة وعرضت فى الولايات المتحدة الأمريكية وهولندا واليونان .

وشأن الأعمال الأدبية التى تثبت حضورها على المستوى العالمى أخذ بعض النقاد يتلمس بعض التأثيرات الأجنبية فيها ، خاصة وأن ميورا لم ينكر استيعابه للمسرح الفرنسى قبلها ، فقليل انها تنم عن بعض التأثير بكتاب فرنسيين مثل « جان فيكتور بليرين » و « سيمون كانتليون » من بين ممثلى حركة المسرح الهارب الأوروبى بين الحربين ، لكن يبدو من تتبع الظروف الخاصة بمولد هذه المسرحية لميورا أن التوافق غير المقصود هو الذى يربطها بهؤلاء الكتاب ، بالإضافة الى شدة حساسية المؤلف لطبيعة المرحلة التى كان يخضع لها مثل غيره من المؤلفين الفرنسيين ، واعتماده على نرات مسرحى لا يقل نضجا وحيوية وارتباطا بروح العصر مما كانوا يعتمدون عليه .

اللوحات الزائفة :

عرض بعض هواة التحف للبيع لوحة للفنان العالمى « بيكاسو » فى حياته ، فجاء أحد المشترين ودار بينهما حوار حاد حول أصالة اللوحة لم ينتهيا فيه الى نتيجة موثوق بها ، فقررا حينئذ الاحتكام الى الفنان نفسه ليحسم لهما هذا الخلاف ، وكم كانت دهشة البائع الذى اقتناها منه عندما حكم بيكاسو بأن اللوحة مزيفة ، لكنه لم يستسلم للقرار ومضى يناقش عميله فى ذلك فاتفقا على اختيار لوحة أخرى كان هذا العميل قد اشتراها من بيكاسو نفسه بعد أن رآه يضع عليها اللمسات الأخيرة ، فحملا اليه هذه اللوحة الثانية ، فنظر اليها الفنان الكبير ثم أعرض عنها قائلا : « هذه بدورها زائفة » ، فلما واجهه العميل بذكر الظروف التى اشتراها خلالها منه رد عليه بيكاسو قائلا : « وأنا أيضا أرسم لوحات لبيكاسو زائفة »

ولا يقصر هذا على مجال الفنون التشكيلية فحسب ، بل يمكن أن ينسحب أيضا على المجال الأدبى ، اذ أن الكاتب قد يستجمع كل قواه وطاقاته ويحشد لعمل أدبى كبير يصب فيه رؤيته للعالم باتقان واحكام ، ثم

يستظر موقف الآخرين منه ، فإذا قصرُوا عن الاحاطة به ، خاصة في فن يتوقف تحقُّقه على نشاط الآخرين مثل المسرح ، فقد يعتريه شيء من الاسترخاء ، ويمضى في انتاج بعض الأعمال الأخرى التي لا ترقى في نضجها وتوترها الى مستوى العمل الأول ، وقد يحتاج له بعد ذلك أن يعاود الكرة حتى تتوفر له فرص مواتية للتفوق على نفسه .

ويبدو أن « ميغيل ميورا » بعد أن كتب مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » ورآها سجيئة الورق عشرين عاما كاملة وهو يتحرك في الوسط المسرحي قد أصيب بهذا الاسترخاء ، ولكنه ظل يحاول الحفاظ على مستواه في عدة أعمال أخرى كانت أسعد حفا من العمل الأول ، ثم لما لم يجد استجابة كافية من القارئ على صناعة المسرح كسر أعواده وحطم مغزله وكف عن الغزل الرقيق كما يقول الشاعر العربي ، أو على حد تعبير أحد نقاده اتجه لتوديع الفن الحقيقي وأخذ في تجارة السيارات ، وتمثل هذا الاتجاه في كتابته لجملة مسرحيات نخلط العناصر البوليسية بالفكاهة اليسيرة وتسترضى ذوق الجمهور لتتنزع مع الضحكات الصافية من فمه القروش الرنانة من جيبه ، دون أن تحمله على التفكير الجدى في مفارقات الحياة وأوضاع المجتمع . أى أن « ميورا » بدوره كتب بعد ذلك أعمالا لا تمت في حقيقة الأمر للعصب الحساس الأصل في مسرحه الحقيقي ، بل تنتمي لهذا النوع الآخر من اللوحات الزائفة التي قد يرسمها الفنان نفسه ثم لا يلبث أن ينكرها ان عرضت عليه . ولعل أوضح نموذج لهذا الارتداد الفكرى في أدب ميورا لا يتمثل في أعمال مسرحية محددة اذ أنها غالبا تحتمل التأويل ، وانما في موقفه من مجلة « السمانة » التي أنشأها بنفسه عام ١٩٤٢ ثم لم يلبث أن أنكر على صديقه « البارودى لا اجليسيا » الذى كان يديرها حدة موقفها النقدى من الأوضاع الاجتماعية القائمة بعد الحرب الأهلية ، فكتب له خطابا شهيرا مفتوحا يقول فيه : « ان السمانة قد ولدت لتتخذ موقفا باسم من الحياة ، لكى تقلل من قيمة الأشياء ، ولكى تسخر من الناس الذين ينظرون الى الحياة بجدية متطرفة ، لكى تضحك من الاكليسيات والعبارات المألوفة ، ولكى تقضى على الادعاءات المتحمسة ، انها نطمح الى خلق عالم جديد لا واقعى وهمى ، حتى تحمل الناس على نسيان هذا العالم المنعب الثقيل الذى نعيش فيه ، لكى نقول لقرائنا : لا يفز عنكم فى شيء أن تكون الدنيا بهذه الغثاثة ، وأن تكون بعض الشخصيات المرورة قد أفسدتها بنقدها وخطبها ومظاهر عنفها ، مما لم يعد قابلا للإصلاح ، فهيا كى ننساها ونحاول عدم تعقيدها بأكثر مما هى معقدة ، وهكذا نجتمع فى غفلة من الناس الذين يتناقشون بحماس ويتقاتلون كى نتحدث عن عالمنا الخاص ، عن الفراشات والضفادع والفجر والقمر والعنكبوت ، ونؤكد يا سيادة رئيس التحرير أنك بهذا النقد الذى

نوجهه للحياة لن نصلح شيئا من حال الدنيا ، ولكن الذى سننتهى اليه هو دعم موقف المبرورين من التشنيع والنسائعات ، ونحن أهل المرح والفن لم نخلق لذلك .

وبالرغم مما يتطوى عليه هذا الموقف الهروبى أيضا من نقد للحياة ويأس من جدوى اصلاحها الا أنه فى بعض المراحل التاريخية عندما يصدر عن فنانيين كانت لهم مواقف قوية فى دعم بعض جهات الكفاح الاجتماعى يصبح مظهرا من مظاهر السلبية التى تعود فى جملتها الى عدم الثقة فى نتائج الصراع والاستكانة الى التنفيس عن النفس بادعاء البراءة والسذاجة ، والنخلى عن التوتر الذى يقضيه المسرح الطليعى التجريبى . وقد تمثل ذلك أيضا عند ميورا فى سلسلة من الأعمال المسرحية التى أخذت تغازل دوف الجمهور البرجوازي الذى كان ينخسه من قبل ويشير حفيظته ، مثل « حالة المرأة المدهشة » عام ١٩٥٣ ، و « وامرأة ساقطة » فى نفس العام أيضا ، « الثلاثة فى الصنوء الخافت » و « حالة السيد الذى يرتدى ملابس بنفسجية » عام ١٩٥٤ ، و « القرار الأسمى » عام ١٩٥٥ ، و « السلة » فى نفس العام ، و « عزيزى خوان » فى عام ١٩٥٦ ، و « كارلوتا » فى العام الذى يليه ، ومسرحية « مشمش فى الشراب » عام ١٩٥٨ ، و « ماري بيل والعائلة الغريبة » عام ١٩٥٩ ، و « شالية مدام رينارد » عام ١٩٦١ ، و « المسليات » عام ١٩٦٢ .

وليس معنى هذا أن ميورا لم يرسم بعد ذلك أية لوحة أصلية ، فهو يقدم من حين لآخر أعمالا ذات أعمى بعيدة فى فن الكوميديا الحديثة ، حتى يمكن القول بأنه يستعيد بها مكانته الطليعية ويقرب فيها مرة أخرى من موضوعاته الأثيرة عن المجتمع والحرية ، منها مثلا مسرحية « دوروتيا الجميلة » التى كتبها عام ١٩٦٣ والتى تقع على نفس الخط الدرامى لمسرحية ثلاث قبعات كوبا ، وإن كانت اجراءات مسرح الثلاثينيات تختلف بطبيعة الحال عن اجراءات مسرح الستينيات والسبعينيات ، خاصة فيما يتصل بعناصر الكوميديا اللغوية التى أصبحت أكثر جوهرية وقابلية للفهم ببعدها عن المنحى السيرىالى الأول ، كما اختلفت أيضا طريقة تكوين الشخصيات ، فبعد أن كانت تقدم النمط أو النموذج الموسع اقترنت بشكل أحد من مفهوم الشخصية الذاتى المحدد دون أن تقع فى حفرة الفردية ، كما نجد فى هذه المسرحية كثيرا من عناصر النقد الاجتماعى والاحتجاج على الواقع ، فدوروتيا - الشخصية الأولى فى المسرحية - بطله من أبطال الحرية بكل معنى الكلمة ، وتمردها ضد المجتمع ونظمه الثابتة الطاغية القاسية سواء فى الفعل أو فى القول ينخذ شكلا خارجيا يتمثل فى عملية تحد له ، اذ نرفض خلع فستان زفافها بعد أن تركها العريس تنحرق ، انتظارا له وهرب يوم العرس ، مما يكتسب قيمة أصلية فى تحديها للعرف

وعدم تقبلها للنظم النسائية ، ويتضح لنا مدى ما فى هذا الموقف من بطولة عندما ندرك أنها تعى جيدا أبعاده فهي تعرف أن هذا الوضع لا يقدم ولا يؤخر ، بل يذهب الى أبعد من ذلك اذ ترى هي نفسها أن مثل هذه المواقف لا يفهمها أحد ، وبالرغم من ذلك تصر عليه لهدف محدد « كى يدركوا الظلم الذى ارتكبوه بتسائعاتهم عنها وتقديم لها » ، وهي تبدو بملابسها تلك وكأنها شبح لضميرهم الذى ينبغى له أن يستيقظ ، ولكن نهاية هذه المسرحية تمثل نوعا من العدل الشعرى الذى يضعه المؤلف بدلا عن العدل الموضوعى الواقعى ، وبهذا نختلف عن نهاية « ثلاث قبعات كوبا » التى تملأنا بالرغبة فى التحدى والنسوق لمعينة المستحيل ، انه هنا أكثر توازنا مع معطيات المجتمع وقابلية للتصالح معه ، وأكثر حنانا فى التعامل مع اللحظات الدرامية الحاسمة للمنشقين عليه .

ويتكرر فى مسرح ميورا نمط درامى خاص يعد اسنمرارا للتيار الذى بدأه فى نموذج الأول ، حيث يعرض المرأة المتحررة الى درجة التهاون ، والرجل الهيب غير المجرب الذى يركبه الخوف والاشفاق اذا ما وضع فى موقف يجابه فيه الجسارة الشخصية للمرأة المدربة الخبرة ، ومن هذه المجابهة يخرج ميورا من جعبته دائما تنوعات مختلفة تطفح بالسخرية والدعابة والمفارقة المضحكة .

وبالرغم من تكرار هذا النمط فان المؤلف قادر دائما على أن يعثر فيه على تنوعات خاصة تقع أحيانا فى جانب العاطفية المسرفة ، وتقف أحيانا أخرى عند حدود الكشف الشعرى عن ايقاع الحياة الكامن فى مثل هذه المفارقات ، مع استشارة الجانب الشعورى بالقدر الذى يجعلنا نتجاوز حدود الاضحاك الفج الى روح الدعابة الرقيقة ، ومن أمثلة هذا النوع مسرحية « نينيت والرجل القادم من مرسية » ١٩٦٤ ، هذا الرجل الذى يناهز الخامسة والثلاثين من عمره ، والذى يتميز بأنه كاثوليكي رجعى يمتلك مكتبة ناجحة تدور عليه دخلا وفيرا ، ولسكن الحياة فى مدينته الإقليمية لا تعقيد فيها ولا مغامرات ، مما يجعلها تفتقر للمذاق الحار المثير ، خاصة وأن أهم ما ينقصها هو امكانية المغامرة العاطفية والجنسية الجريئة ، من هنا يذهب صاحبنا فى رحلة الى باريس بحثا عن ذلك ، مدفوعا بشهرة المدينة الفرنسية فى الحرية والانطلاق ، وكأى رجل اقليمى يبحث صاحبنا عن صديق يساعده فلا يجد سوى رفيق قديم سافر هو الآخر منذ أعوام بعيدة الى فرنسا ، ربما بحثا عن نفس الهدف ، وأصبح خبيرا بدور السينما التى تعرض الأفلام المكشوفة ، وتكونت لديه خبرة عن الأوساط المختلفة ، فيستأجر له هذا الصديق حجرة فى منزل مواطن لهما هاجر منذ فترة طويلة وتزوج بامرأة فرنسية ، وأنجب منها فتاة شابة جميلة هي « نينيت » المتحررة ، التى تمثل بالنسبة لصاحبنا تجسيدا

لكل ما عنيه التجربة المنشودة ، فيقضى أيامه في باريس جيبس المنزل ،
يجادل في السياسة الإسبانية ويأكل الطعام الإسباني ، ويفع في سلسلة
من المفارقات المضحكة نتيجة لأفكاره الغريبة وصدامها مع تصرفات الفتاة
الطبيعية ، تنكشف خلالها أنماط اجتماعية وثقافية متميزة عبر الموقف
والنفسير الخاطيء والفكرة القارة عن طبيعة التطور الذي يلحق بالعلاقات
الانسانية في المجتمعات المتحضرة .

ويتابع « ميورا » بعد ذلك انتاجه الدرامي بصفة منتظمة ، مسرحية
كل عام تقريبا ، حتى يحتل مكانه كظاهرة بارزة على ذروة الكوميديا
الإسبانية المعاصرة ، وتخصم حوله - كما هو طبعي - الأجيال الحديثة
مناقشة موقفه السياسي والاجتماعي ، لكنها نطل على اعترافها له بأستاذيته
التي لا تنكر في اعطاء المسرح الكوميدي جرعة قوية من الجدية الخطيرة في
بداياته على الأقل . وإن أخذت عليه أنه قد اضطر للتخلي عن هذه الخطوة ،
وافساح المجال بالتدرج للسذاجة الفطرية والفكاهة السهلة غير المنشقة ،
باعتبارهما مصدرا لروح التوفيق التي تسود المسرح المنتصر في كافة
العروض والمجلات ، ورمقته بأسى وهو يكف عن هتك الستار وكشف
الأساطير الزائفة ، الا أنها تذكر له بالتقدير اقامته للجناح الكوميدي
للمسرح الإسباني المعاصر ، بنفس المستوى الفني الذي أقام به « بويرو
بابيخو » و « ألفونسو ساستري » الجناح التراجيدي له ، وتصبح مسرحية
« ثلاث قبعات كوبا » التي كتب هذا الفصل تقديمها لها نظير « قصة سلم »
في أنها أذنت بعصر جديد للمسرح الإسباني ، وإن كان حظها قد اختلف
عنها ، فصلاية الموقف المأساوي ، وطبيعة ما يفرضه على أصحابه من زهد
وسوء ظن بالحياة وتقليب دائم لمواجهها يجعلهم مختلفين عن كتاب الكوميديا
الذين يعالجون العذاب بالضحك ، وينقرون عين الدهر بالنكتة ، ويسمحون
لأنفسهم أحيانا أن يغيبوا عن الشروط القاسية للتطور المادي والأدبي
لمجتمعاتهم .

ثبت المصادر الأجنبية

1. Albornoz, Aurora de : La Presencia de Unamuno en Antonio Machado, Madrid 1965.
2. Ballester, Torrente : Teatro Espanol Contemporaneo Madrid, 1968.
3. Ballester, Torrente : El Teatro Serio de un Humorist, Madrid 1965.
4. Belcua, José Manuel : Introduccion á Opras Poéticas de Lope de Vega. Barcelona 1969.
5. Borel, Jean-Paul, El Teatro de lo imposible Madrid 1966.
6. Brecht, Bertold, Teatro Completo. Trad, Buenos Aires, 1966.
7. Brecht, Bertold : Escrito Sobre teatro, Buenos Aires 1970.
8. Cortina, Jose Ramon : El arte dramatico de A.B.V. Madrid, 1968.
9. De la Granja, F. Al-Andalus, Vol XXIV, Madrid 1959.
10. Desuche, Jacques La técnica teatral de B. Brecht Trad Barcelona, 1968.
11. Entrambasaguas Juquin, Lope de Vega Madrid, 1942.
12. Farinelli, Areuro, La vita Eun Signo, Turn.

13. Filex Olmedo : Las Fuéntes de la vide Es Sueno Madrid. 1928.
14. Garcia Pavon, F. Teatro Social en Espania, Madrid 1962.
15. Gioronouco, Estudios de la literatura comparada, La Laguna, 1954.
16. Gonzalez de Amezcuca, Agustin, Epistolareo de Lope de Vega Madrid 1941.
17. Guarner, Luis : En Torno a lope de vega Valencia 1976.
18. Ionesco, E. La desmistificacion Por el Humor negro. Trad. Primer Acto. Madrid 1963.
19. Jospers, Esencia y Forma de lo Trágico. Buenos Aires 1960.
20. Marquerie, Alfredo : Viente a nos del teatro en Espana Madrid 1959.
21. Menédez Pidal, Ramon : De Cervantes a Lope de Vega. Madrid 1973.
22. Mihura, Miguel : Introduccion a Tres Sombreros de Copa. Madrid 1965.
23. Monleon, José : Treinta anos del teatro de la derecha. Madrid 1971.
24. Monleon, José : un teatro abierto, Prologo de alguna obras de A.B.V. Madrid 1968.
25. Perez Minik, D. Teatro Europeo Contemporaneo. Madrid, 1961.
26. Rozas, Juan Monuet, Significacion y doctrina de Arte Nuevo de Lope de Vega Madrid 1976.
27. Ruiz Ramon, F. Historia del teatro Espanol Madrid, 1967.
28. Ruiz Ramon, F. Introduccion a la tragedia de Calderon. Madrid 1967.
29. Sastre, Alfonso, Anatomia del realismo Madrid 1965.

30. Sastre, Alfonso : La revolucion y la crítica de la cultura Barcelona, 1970.
31. Sainz de Robbes, C. F. Lope de Vega Madrid 1962.
32. Sanchez Escribano, F. Porquiros Mayo : Perceptiva dramatica Espanola Madrid 1960.
33. Sirera, José Luis : El Teatre del Siglo XVII, ciclo de lope de vega Madrid 1982.
34. Tejedor, Jose Luis : Caldron de la Barca Madrid 1962.
35. Unamuno, Miguel de : Teatro Completo, Madrid 1959.
36. V. Aubrun, Charly : Ta Cometia Espanola 1600-1680.
37. Valbuena Prat : El teatro Espanol en su siglo de oro, Barcelona, 1970.
38. Valbuena Prat : Historia de la literatura Espanola. Barcelona, 1968.
39. Valbuena Prat : Historia del teatro Espanol Barcelona, 1957.
40. Vossler, Carlos Lope de Vega y su tiempo. Madrid 1950.
41. Wardropper, W. Bruce : Introduccion al Teatro relegioso del Siglo de oro, Madrid, 1952.
42. Zamora, Guerrero : Historia del teatro Contemporaneo. Barcelona 1962.
43. Zamora vicinte, Alonso : Lope de Vega, Su vida y su obra Madrid 1969.

فهرس

صفحة

مقدمة ٥

ظواهر العصر الذهبي

أبرز شخصياته	٩
خصائصه الفنية	١٤
لوبى دى بيجا : لمحات من سيرته	١٩
شريط حياته بالأعوام	٢٨
حصر التركة والتصنيف العلمى	٣٤
القيم الفنية والاجتماعية فى مسرحه	٤٣
ضد الكلاسيكية	٥٤
تأثيره فى المسرح الأوروبى	٦٢
كالدرون دى لباركا : تاريخ حياة الصمت	٧١
نموذج الحياة حلم	٨٤

ظواهر العصر الحديث

ما قبل الحرب الأهلية	٩٦
مسرح الهروب	٩٩
بويرو بايخو - تكوينه الشخصى والدرامى	١٠٣
خواص مسرحه	١٠٧
بين الانتماء والمؤثرات	١١٥
الأسطورة وحلم العقل	١٣٢
	١٨٧

صفحة

١٤٣	• • • • •	ساسقوى والدراما القورفة - ربل المشرق
١٤٧	• • • • •	الواقعة والمشرق السفسى
١٥٥	• • • • •	ثلاث قطع قورفة
١٦٩	• • • • •	مبوراً وروح الفكاهة
١٧١	• • • • •	المسرحفة الأولى
١٧٧	• • • • •	اللوحات الزائفة
١٨٣	• • • • •	ثبب المصادر والمراجع
١٨٧	• • • • •	قهرس المواد



مطابع الهفة المصرية العامة للكتاب

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

General Organization of the Alexandria Library

رقم الابداع بدار الكتب ٧٣٠٢ / ١٩٩٢

ISBN — 977 — 01 — 3118 — 0

استزوع الفنانون أولاً ، والأدباء ثانياً ، فن المسرح فى المجال العربى ، ونما لدينا منذ ما يربو على قرن من الزمان ، معتمداً على محاكاة النماذج الغربية ، ومحاولاً من حين لآخر تاصيل مفاهيمه ، وتأسيس الوعى برسالتة ، انبثاقاً من إطاره المعتد به فى النقد العالمى من ناحية ، وإتكاء على بعض الأشكال الشعبية العربية للعروض التى تضاهيه من ناحية ثانية .

وقد قدر لى أن أسهم بنشر مجموعة متتالية من المسرحيات المترجمة عن الأدب الأسباني ابتداء من إبريل عام ١٩٧٤ م ، وأن أراجع وأقدم لمجموعة أخرى من الأعمال المنقولة عن نفس هذه اللغة ، مما إنتهى بحكم التراكم إلى توفر مادة نقدية طيبة تمثل حصيلة الفصول التى أقدمها للقارئ العربى فى هذا الكتاب .